د. يمنى العيد

الرواية العربية

المتخيَّل وبنيته الفنيّة

منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

الفارابي

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

الرواية العربية
المتخيَّل وبنيته الفنيّة

د. يمنى العيد

الرواية العربية

المتخيَّل وبنيته الفنية

دار الفارابي

الكتاب: الرواية العربية
المؤلف: د. يمنى العيد
لوحة الغلاف: الفنان جبر علوان

الناشر: دار الفارابي ـ بيروت ـ لبنان
ت: 301461(01) ـ فاكس: 307775(01)
ص.ب: 3181/ 11 ـ الرمز البريدي: 2130 1107
e-mail: info@dar-alfarabi.com
www.dar-alfarabi.com

الطبعة الأولى 2011
ISBN: 978-9953-71-605-3

© جميع الحقوق محفوظة

تباع النسخة الكترونياً على موقع:
www.arabicebook.com

المقدمة

ما الذي يقدمه هذا الكتاب

ولماذا يعتمد النصوص الروائية في ما يقدمه

بدايةً أشير إلى أن الرواية العربيّة فن حديث، لا تقاليد له سابقة، أو موروثة، في تراثنا العربي الأدبي. ذلك أنه لئن كان للعرب تراث سردي، وكان بإمكان الرواية العربيّة أن تفيد منه، فإن علينا، كباحثين ونقاد، أن نميّز بين الفنون السرديّة التي منها الفن الروائي.

إن لفنيّة السرد الروائي الحديث في تشكله عالماً روائياً قواعد وتقنيّات تخصُّه وتميّزه بصفته الروائية، وتختلف عن فنيّةِ تشكّلِ عالم المقامات مثلاً، أو عن قواعد وتقنيات تخصُّ، وتميِّز بنيةَ الحكايات الشعبيّة، دون أن يعني ذلك قطيعة بين فن الرواية وبين هذه الفنون السرديّة الأخرى، أو عدم إمكانيّة إفادة الرواية منها.

هكذا مالت الرواية العربيّة، في المراحل الأولى من تاريخ نشأتها، إلى محاكاة الرواية الغربيّة، أسلوباً وقواعد بناء. وبدت بذلك قاصرةً عن بناء عالمٍ متخيّل قادر، فنيّاً، على قول حكايتها.

وهكذا كان السؤال القلق الذي طرحه، في ما بعد، عدد من الروائيين العرب، المبدعين، على أنفسهم:

كيف أقول.

لئن كان هذا السؤال يعني التحرر من التقليد والمحاكاة، فإنه يشير في العمق منه إلى أنَّ لنا حكايتنا، وأنَّ علينا أن نقولها وأن قولها لا يستقيم إلّا بفنيٍّ له.

إنَّ كيف أقول تعني كيف نُبدع روايةً تقول حكاياتٍ نعيشُ أحداثَها ونعاني

واقعها. رواية تستجيب لذاكرتنا وتاريخنا وما تزخر به هذه الذاكرة وينطوي عليه هذا التاريخ.

ولئن كان هذا السؤال، "كيف أقول"، يحيل على مرجعيٍّ خاص، فإنه لا ينفي، ولا يمكنه أن ينفي طابعاً عاماً للفنون، أو مشتركاً فيما بينها. تتشارك الفنون، ومنها الرواية طبعاً، في التجربة بصفتها الإنسانية، وعلى مستوى فنيّتها، وعلى مدى تاريخها. وهو تشارك غير مبتوت الصلة بهذا المرجعي، أو بهذه التجربة الحياتيّة الخاصة، ومن حيث هي تجربة لها مسارها المتوتّر أبداً، غير النقيّ أو المعزول. إنه مسارها التاريخي الممهور بزمن المعيش وأمكنته وأناسه، وبتقاليد وهويّات وعادات تسم حياة الناس وتشكّل، بكل ذلك، مادةَ السرد وعالم المسرود، الحكاية، أو هذا المختزن في الذاكرة.

* * *

أن تكون الرواية العربيّة فناً لا تقاليد له سابقة أو موروثة، حملني على اعتماد النصوص في بحثي، أقرأها بهدف بلورة مفهوم نظري هو جواب على سؤال طرحته حول أثر المرجع الحي في بنية الشكل الفنيّة ودلالات هذه البنية الروائية، معتمدة مفاهيم نقديّة تطلق القراءة ولا تخضعها لها.

تؤكّد هذه المفاهيم النقدية على العلاقة، غير المباشرة بين الأدبي والمرجعي عن طريق الإحالة. يحيل المقروء لدى القراءة على مرجعي هو، في حال الرواية العربيّة، المعيش الذي شكّل الحافز الأساسي لكتابة الرواية، أو الذي استدعتْ حكايتُه، كما أوضحتُ في أكثر من دراسة في هذا الكتاب، فناً يرويه ولا ينقله، أي فناً يسمح متخيّلُه بقولِ غير المرئي، المختلف، أو بقول ما لا يُسمَح بقوله. فن يضيء ويستشرف ويمارس، ضمناً، النقد دون أن يكون نقداً، يفلسف الحياة دون أن يكون فلسفة، ويعيد النظر في التاريخ، تاريخنا، دون أن يكون تاريخاً.

هي الرواية التي بدت فناً يستجيب لكل ذلك، لكل ما نحن بحاجة إلى قوله، والتي أقبل على محاولة فنّها التخييلي أدباء عرب مع بدايات النهضة والانتقال إلى حياة مدينيّة مربكة، يتجاور فيها القديم والحديث بكل مكوّناته وظواهره التي تخصُّ الثقافة والعمارة واللباس والسلوك، ومجمل نظم العيش وتقاليده.

لقد كانت الكتابة الروائية العربيّة تواجه قلقاً والتباساً لا فقط على مستوى المسرود، أو الحكاية وبما هي حكاية المعيش في الواقع [في نهضته وحروبه وهزائمه، في ما يُبنى ويُهدم]، بل أيضاً على مستوى المتخيّل الذي عانى، فنياً، قلق المتغيّر والمختلف، قلق الإفادة من تجربة الآخر دون السقوط في التقليد والمحاكاة، والعجز عن قول ما نودُّ الكتابةُ قولَه.

* * *

ليس ما قدمته في هذا الكتاب بحثاً في الواقع المرجعي، أو في المدلول، أو في المعاني، أو في الموضوع، أو في الحكاية... بل هو بحثٌ عن الأثر. أثر الواقع المعيش، وبصفته المرجعيّة، في تشكُّل بنية عالم الرواية، أي في كيفية تعالق مكوّنات بنية عالم الرواية، وفي التوظيف الدلالي لها... كالتعالق، مثلاً، بين الشخصيات باعتبار سلوكاتها، ومنطوقاتها، وانتماءاتها، أو هويّاتها المجتمعيّة؛ وأثر هذا الواقع المعيش في الديناميّة السرديّة، أو في ما يخصُّ زمن السرد وسياقاته... آخذة بعين الاعتبار، في بحثي هذا، المنظور التأليفي للعمل الروائي.

* * *

ولقد أتاحت لي الأعمال الروائية اللبنانية المنتَحة في زمن الحرب، أو التي تحكي حكايةً لهذه الحرب، بحثاً يستكشف أثر المرجع الحي في بنية عالم الرواية. فهي، أي هذه الروايات، تعبِّر عن جديدٍ في الكتابة الروائيّة يتمثل في نمط البناء، في الصياغة اللغويّة، وبشكل خاص في بنية الشخصية الروائية، كما في التعامل مع الزمن. ثمة منظور تأليفي لهذه الروايات يختلف عن ذاك الذي انبنت به رواياتٌ في المرحلة السابقة على الحرب. منظور لا يتستأثر بالمعرفة، أو بالرؤية والموقف، بل يدعو القراءة إلى المشاركة في ما تقوله الرواية، أو تحكيه عن هذه الحرب.

* * *

إن المرتكز النظري القائم على العلاقة بين المتخيّل الروائي وبين المرجعي الحي الذي يحيل عليه هذا المتخيّل، خوّلني كشف معنى السلطة الذكوريّة وحقيقتها في أكثر من عمل روائي. كما أتاح لي تبيان دلالات العلاقة بين الذكورة والأنوثة، وبين الذكورة والعنف الذي يؤوّله عنفُ النظم وتراتبُ العلاقات المجتمعيّة فيه والتي يتولّاها الرجل ويكرّسها.

كما خوّلني، هذا المرتكز النظري، أن أرى بأن الثقافة العربيّة، وبما هي ثقافة المتداول والمهمَّش، قادرةٌ على أن توفّر إمكانيةً لصياغة خطابٍ روائيٍّ عربيّ لا تعيقه مقولة باختين في نظريّة الرواية التي ربطت بين نشوء الرواية والحقل الثقافي الذي حقّق ثورته المعرفيّة.

كذلك أمكنني أن أقدم فهماً لتجاوز الرواية العربية، مؤخراً، للتجريب الذي مارسته قبلاً. وأن أعيد الاعتبار إلى الكلاسيكيّة السرديّة التي مال بعض الروائيين العرب، الجدد، إلى توسلها، ساعين إلى حدثنتها بما يتلاءم ومنظورهم لروايةٍ عربيّة لا تغرق في السرد المابعد حداثي، الذي يستند إلى مفهوم المفارقة الجذريّة بين السرد/اللغة وبين المسرود/الواقع المرجعي؛ أو الذي يُغرّب الدّال الروائي عن حمولات المدلول وما يحيل عليه. وهو، أي هذا التغريب، تغريبٌ، في الآن نفسه، للنصّ وللقارئ عن انتمائه، كما عن همومه وأسئلته المطروحة على حياته ومصيره.

ولعلّ السرد بضمير الـ أنا، أو كتابة السيرة الذاتيّة الروائيّة، هو، وكما أوضحت في هذا الكتاب، بمثابة تأكيد على هويّة المروي وبما هو، أي هذا المروي، ينتمي إلى زمان ومكان، أو إلى مجتمع له تاريخه.

كذلك التوثيق الذي أدخلته بعضُ الروايات العربيّة في سردها، فبدا بمثابة ردٍّ على هذا الجنوح الـ مابعد حداثي الذي رهن الحقيقي بالدالّ السردي على حساب المدلول، مغامراً بالسقوط في أسر الدالّ اللفظي، أي بإنشاء خطاب يؤكّد ويكرّس اعتبار اللغة مجرّد لعب مبتوت الصلة بمرجعيات خارجيّة قائمة في الواقع، في ما يعيشه الإنسان ويعانيه في تاريخه.

* * *

ردٌّ غير مباشر هو التوثيق على الفورة المابعد حداثية الجديدة التي سببها، كما يقول بودريار: "بتنا مطالين بنسيان أي جدل حول مسائل كالواقع أو الحقيقة". وقد تمثّل هذا الردّ، المفترض من قبلي، في أكثر من رواية عربيّة أفردتُ لبعضها مكانةً في هذا الكتاب.

* * *

مجموعة دراسات وأبحاث هو هذا الكتاب. كتبتُ بعضها خصيصاً لهذا الكتاب، واخترتُ بعضها الآخر من كثير مما كنت قد كتبت على أساس الهاجس المشترك الذي دفع إلى كتابتها، والمنظور النقدي الذي ارتكزتْ إليه، أو الهم التنظيري الساعي إلى بلورة مفهوم يخصُّ بنية المتخيّل وتقنيّات تشكُّله العلائقيَّة باعتبار علاقة هذا المتخيّل بالمرجعيّ الحي، المعيش.

ويمكنني بكثير من الإيجاز أن أقول بأن مفهوم المرجع الذي يندرج في منظومة التنظيرات المنسوبة إلى علم اجتماع الأدب، وأنَّ إناطتي التأليف بمؤلف يعيش في مجتمع، وإناطتي إحالة النصّي [المتخيّل] على المرجعي [الواقع، المعيش..] بقارئ، سمح لي، منهجيّاً، أن أرى، أو أقرأ، أثر المرجع الحي في بنية عالم الرواية المتخيّل، فنيّاً ودلاليّاً.

على أن ما قدمتُه، وقلتُه، يبقى متروكاً لقراءةِ قارئ هذا الكتاب. لقراءته النقديّة، بأمل التعمق، أو البلورة، أو الإضافة... وربما لقراءةٍ نقضيّة، لكن تهدف إلى تقديم بدائل وتستند إلى النقاش والمعرفة . إلى ما يُقنع ويفيد حركة النقد ومنهجيّته، كما حركة النتاج الروائي وفنيّته.

يمنى العيد

بيروت 5/ 11/ 2010

الفصل الأول

المرجعي وفنيته الروائية

I ـ المرجعي المهمش
II ـ المرجعي المدمر

I ـ المرجعي المهمش

تنظير بختين وثقافة المهمّش

استناداً إلى أكثر من دراسة تناولت فيها فنيّة الرواية العربيّة [أي روائيّتها] باعتبار ما تحكيه، أو باعتبار الحكاية المروية، وعلى أساس أن هذا المروي له، في معظم الروايات العربيّة، علاقة بالمرجع الحي[1]، أي بالمعيش، يمكنني القول بأن الثقافة العربيّة، ومن حيث العلاقة بينها وبين هذا المرجع، ومن حيث هي ـ وباعتبار هذه العلاقة ـ ثقافةُ المتداول، المهمَّش، أو، وحسب بورديو، ثقافة الهامشي. . إن هذه الثقافة العربية قادرة على أن توفر إمكانيّة لصياغة خطاب روائي عربي لا تعيقه مقولة باختين في نظرية الرواية. مثل هذه الإمكانيّة. تنهض على قاعدة الجدل البنائي بين ما نقول [الحكاية ـ المرجع الحي] وكيف نقول [بنية الخطاب الروائي]. أو، وبتعبير آخر، على قاعدة أنَّ ما نقول هو حكايتنا التي تستدعي تشكلها الدلالي، ونطقها اللغوي. أو إنها مسألة التلازم بين الدوال ومدلولاتها حين تبني عالمها، أو عوالمها، بناءً فنياً على مستوى المتخيّل.

---

(1) انظر بشكل خاص دراساتي عن الرواية اللبنانية التي ظهرت في زمن الحرب اللبنانية أو على أثرها. كما إلى دراستي لرواية ميرامار لنجيب محفوظ، ورواية شرف لصنع الله ابراهيم، ورواية قطعة من أوروبا لرضوى عاشور. . . إضافة إلى بعض الدراسات النظرية أو المقدمات التي مهدت لبعض دراساتي أو قراءاتي لعدد من الروايات والتي تناولت فيها مسألة المرجع الحي وأثره في روائية الرواية العربية.

إن مثل هذه الإمكانيّة التي تتمتع بها ثقافة المهمش، أو الهامشي، قد تشير إلى تجاوز مقولة باختين حين ربط بين الجنس الروائي وبين الحقل الثقافي باعتباره حقلاً للوعي اللغوي ولحوارية المعارف المتعددة [وتعدّد الأصوات الحوارية في الرواية]. تجاوز لا ينفي مقولة باختين التنظيرية، بل يتمايز عنها حين النظر في طبيعة هذا الحقل الثقافي، أو في هويّته التاريخيّة وخصوصيته المجتمعيّة.

لقد نظر باختين إلى العلاقة البنيوية بين النوع الروائي، ومن حيث هو نوع فني حديث متميز، وبين الحقل الثقافي الذي هو حقلٌ حقَّق ثورته المعرفية. إن الحقل الثقافي، وحسب تفكير باختين المادي، هو مستوى من مستويات البنية الاجتماعية التي حققت، في الغرب، ثورتها الصناعيّة وتمايزت فيها الطبقات، وكان لتكوّن الطبقة البورجوازية التي رفعت شعارات التحرر، والديموقراطية والعدالة، وشرَّعت نوافذ واسعة على العلوم، والمعارف، وأطلقت الوعي من قيود السحر والخرافة.. أثر في نشوء فن الرواية الحديث.

لقد وفَّر نشوء الطبقات وتمايزها، كما تعدّد الوعي المعرفي وتنوّعه، على مستوى هذه الثقافة في الغرب، إمكانيّة نسج عالم روائي تتنوع فيه الشخصيّات ـ كما أصواتها اللغويّة المتحاورة والمعبِّرة عن وعيٍ لها هو وعي فئتها الاجتماعية المختلف.

هكذا، واستناداً إلى تنظير باختين، قد يبدو الحقل الثقافي العربي الذي يفتقر إلى تنوّع المعارف وتعدّدها، وحواريّتها، وبالتالي إلى وعي معرفي متعدّد ومتنوع تستدعيه الشخصيّات الروائيّة باعتبار حواريّتها، حقلاً عاجزاً عن توفير الشرط الإنتاجي لعملٍ روائي عربي. أو قل: إنَّ مثل هذا العجز سيترك أثرَه في إمكانيّة صياغة خطاب روائي عربي يستحق إدراجه في هذا النوع الأدبي الحديث، أو وضعه على مستواه، حتى لكأنَّ الرواية العربية تعاني، وحسب البعض، إعاقة وسمتْ نشأتها كما تطورها لاحقاً، أو هي، حسب البعض الآخر، رواية تحاكي الرواية الغربيّة، وتعجز عن أن تكون، فنيّاً، رواية عربية.

وقد يكون هذا صحيحاً استناداً إلى التنظير الباختيني، القائم على العلاقة بين

نشوء الرواية الغربيّة وحقلها الثقافي. فالمجتمعات العربيّة لم تحقق ثورتها الاجتماعيّة [الاقتصادية ـ الثقافية]. وما عرف بأنه نهضتها ارتكز على قيم الغرب التي هي، وكما أشرنا، على علاقة بنيوية بثورة الغرب الاجتماعية. إنها، أي هذه القيم، ناتج جدلي لحراك تاريخي تثويري للمجتمع الغربي، بكل مستوياته.

ويمكن القول، باعتبار هذا الحراك التاريخي التثويري الذي عرفه الغرب، بأن أفكار النهضة العربيّة، أو قيمها، لها طابع الاستعارة، وأن التحديث الثقافي، في ظل هذه النهضة، كان له، بدايةً على الأقل، صفة المحاكاة، وهو ما عنى في وجه منه، مفارقةً بين ما كان يعيشه الإنسان العربي الناهض، أو ما راح يعيشه، في ظل هذه النهضة، [في مصر وبلاد الشام خاصة]، وبين وعيه المعرفي الذي بقي بمعاييره القيميّة ينتمي الى زمن سابق. فالبورجوازية العربيّة، مثلاً، التي انتقلت في ممارسة حياتها وعيشها، إلى نمط حداثي تمثّل في طراز البيوت التي انتقلت للعيش فيها، كما تمثّل في أثاث هذه البيوت، وفي أدبيات الموائد وتناول الطعام، وفي وسائل التنقل... إن هذه البورجوازية بقيت حتى زمن متأخر، وربما إلى اليوم، تُعبِّر عن وعي ثقافي ـ تفكيري وسلوكي ـ محكوم بقيم المجتمع السابق ـ المحافظ، وبتقاليده. أو قل إن وعيها بقي محدَّداً بثنائية موروثة هي بين السيد والمسود، السيد الحاكم، أو صاحب السلطة على تنوعها [الأب ـ رب العمل، رئيس المؤسسة... الذكر...]، وبين المسود الذي هو العامة، أو الرعية.

الرواية العربيّة، وهي ما يعنينا هنا، عكست ـ خاصة في زمن البدايات ـ هذه الثنائية في العلاقة «الحوارية» بين الشخصيات التي انبنى بها عالمها (عالم الرواية) المتخيّل. ثنائية هي بين من يروي وبين من يأتي بهم هذا الراوي [ومن خلفه المؤلف الضمني] إلى الكلام، وهي، غالباً، ثنائية تبدّت على المستوى الحواري في الرواية. وإن كان من تنوع أو اختلاف يخص أصوات الشخصيات فهو في المنطوق المحكي ولهجته، أي في التلفظ التعبيري، وليس اختلافاً في الوعي اللغوي المعرفي وحواريته. ويمكن الإشارة تمثيلاً وتوضيحاً لما نقول إلى

الأعمال الروائية التي أُنتجت في بدايات القرن العشرين، والتي حاكت بتقنيتها السرديّة حداثة الرواية الغربيّة، دون أن يتعدّد الوعي اللغوي المعرفي فيها، أو بين شخصياتها. [رواية «زينب»، ورواية «قلب الرجل»، ورواية «حسن العواقب»...]. ففي مثل هذه الروايات صوت واحد مهيمن هو صوت الراوي، ومن خلفه المؤلف الضمني. أما أصوات الشخصيات فهي، وبهدف تمييزها، معبَّرٌ عنها بالأسلوب غير المباشر الحرّ، أو بالأسلوب المباشر الذي يتوسل المشهد، ويكون، غالباً، بالعاميّة المحليّة، وقد يتوسل الراوي تقنيّة الراوي الناقل للخبر.. وفي مطلق الأحوال لا تعدّد، أو تنوّع على قاعدة الوعي اللغوي الحواري المعرفي الذي عناه باختين، والذي يميز الشخصيّات وفق انتماءاتها إلى فئات اجتماعية لها نظم حياتها ورؤاها، ووعيها المعرفي ـ النقدي للواقع الذي تعيش فيه وترفضه، وللحياة التي ترنو إليها. هذا الوعي المعرفي ترك أثره، في الرواية الغربية، على تراكيب اللغة وما تحيل عليه دلالاتُها من مدلولات. وقد تمثل ذلك في صياغة لغة بديلة هي، وحسب باختين، في دراسته لأعمال رابليه الروائيّة، لغة تنتج معرفة وتأخذ مكان لغة السحر والوعي الغيبيّ الذي كان يلوذ به الناس.

وقد لا يختلف صوت بعض الشخصيات في مثل هذه الروايات العربيّة ـ وفي غيرها مما أنتجته فترات زمنية لاحقة على البدايات النهضوية ـ عن صوت الراوي الذي يختبىء خلفه المؤلف الضمني، أو المثقف الثوري [أشير إلى رواية الرغيف مثلاً]، أو المثقف المتأثر، وبشكل عام بحداثة الغرب وبقيم ثورتها.

في مرحلة لاحقة [خمسينيات القرن العشرين] أخذ بعض الروائيين العرب يهجس ويسعى إلى إبداع رواية عربية تحكي حكايتها الخاصة ولا تحاكي رواية الغرب. ولكن على أساس أن تتمتع هذه الرواية العربيّة بشروط العمل الفني، الروائي طبعاً، الحديث لجهة تعدّد الوعي اللغوي المعرفي وتنوّعه المتمثل في الشخصيات وأصواتها. وقد تلازم هذا المسعى الفني مع تشكل الطبقة البورجوازية الصغيرة، والمتوسطة، في بعض المجتمعات العربية. هذه الطبقات المعبرة عن وعي مختلف، وأحياناً عن منظور نقدي ضدي يناهض البورجوازية

الرأسمالية، بورجوازية السلطة [بشكل عام]، وهو ما استدعى تعدداً في الأصوات وقد راحت تتمايز وتختلف في موقعها في المجتمع، وفي منظورها إلى الآخر فيه، وذلك في الرواية العربية التي كان عالمها المتخيّل ينبني ويتشكل دلالياً بما يحيل على هذا الواقع المرجعي المعيش. لكن:

في رواية «ميرامار»[2] توسل نجيب محفوظ تقنيّة المنظور المختلف للحكاية التي شكلت عقدة الرواية، وقدَّم شخصيّات تنوعت رؤاها وتعبيراتها اللغوية في تناوبها على حكاية هذه الحكاية. لكن هذا التنوع لم يعبّر عن وعي لغوي وحوارية معرفيّة فيما بينها، بل عما هو مشترك في الوعي الجمعي المضمر لهذه الشخصيات، أو عن وعي فئة طارئة على الحداثة ومنتمية إلى الثورة الناصرية. والاختلاف هنا له طابع التناحر فيما بينها ومسعى التبرئة الذاتية، وهو بذلك قائم على مستوى الأخلاق، وليس على مستوى معرفي يتمثل في حوارية لغوية.

تشترك هذه الفئة في الخيانة وتقابلها شخصيّة واحدة [هي شخصية زهرة] ترمز إلى الشعب المصري، وتمثل بمفردها عموميّته. ولكن صوت زهرة خافت مرفود بصوت الراوي ومن خلفه المؤلف الضمني. كأننا بذلك ما زلنا أمام رواية تنبني وفق ثنائية تتمثل في:

- فئة حداثية منتمية إلى الثورة.
- وراوٍ يقف خلفه المؤلف الضمني ويقف هو خلف زهرة.

هذا الراوي/ المؤلف مارس اللعبة البديل للوعي اللغوي وحوارية المعارف، بديل تقني فني تمثل في تعدد الحكاية المرويّة، وفي المنظور المختلف والمتنوع لها، ما خوّل الشخصيات حواراً دفاعياً عن الذات يذهب ضد وعي معرفي، مفترض، ويترك للراوي إمكانية إنتاجه على النحو الذي أنتجه.

لكن، وبالمقابل لمسعى نجيب محفوظ التقني في ميرامار، المرتكز في

---

(2) انظر دراستنا، في هذا الكتاب، لهذه الرواية، وذلك في تناول مختلف لها عن دراسة سابقة لنا لهذه الرواية نفسها.

«حوارّيته» على منظور شعبي، مال بعض الروائيين، وفي فترة لاحقة، إلى إنتاج رواية عربيّة أمينة لهذا الصوت اللغوي المعبّر عن وعي فئة شعبيّة واسعة، فئة تشترك في المعاناة، ولكنها تنفتح على تنوّع لغوي إحساسي ـ اذا صح التعبير ـ عميق نقرأه في الصمت، أو في سرد حواري تتميز لغته بالاقتصاد ولكن لتوحي بأبعد، وبأكثر، مما تقول.. وربما بمعرفي مختلف مضمر ومتروك للقراءة.

هذا المختلف، المعرفي المضمر، يخصُّ الحياة والوجود، ومشاعر الغياب والفقدان وهو مما يفتح الواحدي، في الظاهر، أو في الشكل، على تنوّعٍ تأمليّ هو بمثابة بديل لتنوّعٍ لغويّ حواري معرفي لا توفره شروط العيش للمهمش، أو للهامشي. أو لنقل بأن ثقافة الهامشي ـ مارست لدى بعض الروائيين فعلها واستدعت ضروراتها الفنيّة فأبدعت عالماً روائيّاً عبَّر عن قدرته على المجيء بأناسه إلى هذا النوع الأدبي ـ الرواية ـ مساهماً في تنوّعه لا خاضعاً لقواعده وقوانينه المنسوبة إلى الغرب.

ويمكن القول بأنه كان للرواية العربيّة في تعاملها مع الهامشي أو المهمّش مسارها المختلف وإن أفاد، هذا المسار، من تجربة الغرب وفنية الرواية الغربيّة، إلا أن هذه الإفادة لم تلغ إمكانية مجيء هذا المهمش بكل خصوصيّة عالمه إلى الرواية وبالتالي استدعاء الضرورات التقنية الفنية لنسج حكايات هذا العالم على مستوى المتخيّل. في هذا العالم، وعلى مستواه المتخيّل، يتخذ الوعي اللغوي المعرفي طابع المضمر، والمسكوت عنه، والمنفي... إنه الهامشي ـ أو المهمش الذي يعجز عن أن يتمثل خارج مساحاته الزمنيّة المختزلة، أو خارج أمكنته المحدودة بحكم دوام العيش فيها، وتكرار الحياة، وتماثلها. إنه الصمت، أو التأمل، أو العبارة التي تحفر في العمق، لتتخمَّر أكثر مما تفصح. كما أنها إيقاعات السرد الحادة التي تحاور هدوء الزمن علّه يشي بما يتخزَّن داخله ويتهيأ للآتي المختلف.

أشير على سبيل المثال، لا الحصر، إلى روايات ابراهيم أصلان الذي ثابر على المجيء بالمهمش [المصري] إلى عالم الرواية، أي على رواية حكاياته

وإبداع ما يمكن أن نسميه روائيّة هذه الحكايات. كأنّه بذلك يتجاوز مقولة باختين، أو يفك الارتباط الذي عقده باختين بين الجنس الروائي الحديث وبين الحقل الثقافي باعتباره، أي باعتبار هذا الحقل، حقلاً لتعدّد المعارف، أو للوعي اللغوي وحواريّة المعارف.

يتجاوز أصلان شرط الرواية الحديثة المنسوبة بنشأتها إلى الغرب وتاريخه الحداثي، لا ليقف ضد هذا الفن الروائي الحديث، بل ليتأمل في المهمش الذي له تاريخه وعيشه، وبالتالي حكايته، التي لها صفة الثقافي المهمش، والتي تشكل مرجعيّة حيّة تسأل عن روايتها.

ذلك أنه لئن كانت الحياة هي، وبشكل عام، عبارة عن سلسلة من المتواليات السردية التي نعيشها، أو كانت هذه الحياة لا تُفهم إلا من خلال القصص التي نرويها عنها[3]، فإن سؤال الرواية يصبح سؤالاً عن روائية الحكاية التي ترويها الرواية.. هذه الحكاية التي هي هنا، أو التي نعنيها، هي حكاية المهمش، لا بصفته فعلاً يوميّاً وحسب، بل بصفته بنية تاريخية ثقافية تستدعي الزمان للتفكير في الوجود. الوجود الذي هو وجود مع الآخرين، أي في العالم.

يتجاوز إبراهيم أصلان في رواياته شرط الرواية الحديثة، أو ما جعل من الرواية، في بداية نشأتها في الغرب، فناً حديثاً. يتجاوز أصلان بنية عالم هذه الرواية المتخيل القائمة ـ أي هذه البنية ـ على بداية وعقدة وحل. هذه البنية التي حاكتها الرواية العربيّة في بداياتها والتي غدت، في ما بعد، بنية لروايةٍ وُصفت بالرواية الكلاسيكيّة.

لا نعثر في روايات أصلان على عقدة، أو حبكة تشدُّ سياق السرد، أو تتحكم في حركة نموه وتسم ديناميته. وهو إذ يفارق هذه البنية ولا يلتزم

---

(3) راجع: «الوجود والزمان والسرد. فلسفة بول ريكور». ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص32.

بتقنياتها، لا يمارس التجريب أو يتوسل بعض تقنياته، وأبرزها تقنية التعامل مع الزمن السردي المتسم بالتكسر والتداخل، أو بما سمي بـ «البازيل». نحن في رواياته أمام عالم تحكي شخصياتُه متحاورة، باقتضاب، في ما بينها، شأن العامة، البسطاء، المهمشين، في أحاديثهم حين يتقاطعون في الطريق، أو حين يلتقون، أوقات عملهم، في فسحات تسمح لهم بالتحادث، أو حين يتبادلون الكلام حول أمور تخصّهم كأصدقاء، أو أقرباء، أو جيران، أو أفراد عائلة. إنه عالمهم المحدَّد، بسبل عيشهم وأماكن إقامتهم وحراكهم اليومي... يتحدثون، يتناوبون على الكلام، ولا يسردون شأن الجدات اللواتي يروين الحكايات للأحفاد، أو شأن شهرزاد في سردها الحكائي لشهريار. لا تتوالد أحاديثهم شأن الحكايات، وإن استمرت هذه الأحاديث باستمرار عمرهم، أو ما يعيشونه على مدى عمرهم.

نحن في روايات أصلان، أمام متواليات حوارية هي أحاديث أكثر منها سرديات. وكأننا في ما نقرأ نتذكر ما عايشناه في أحيائنا الشعبية القديمة عند تزاور الأهل والجيران والأصدقاء... في زمن مضى ولم يمض، في ما كان مألوفاً ولم يعد كذلك في أحياء المدينة الحديثة، وبقي على حاله في أحياء أخرى منها. إنه التجاور الذي عرفته مدننا في انتقالها إلى الحداثة: أحياء قديمة تجاور أحياء حديثة، وأنماط من العيش والسلوك واللباس تتجاور، ولكن على حدٍّ راح يباعد بين الناس المتجاورين حتى الغربة الأسيّة والاختلاف المرير.

ومع هذا لا يحكي ابراهيم أصلان في رواياته عن هذا التجاور، شأن رضوى عاشور مثلاً في روايتها «قطعة من أوروبا»، كما أنه لا يقدم عالماً متخيلاً يتلصص فيه المهمشون على من جاورهم من الأثرياء شأن محمد البساطي مثلاً في روايته «جوع». بل نجده محتفياً فقط بهؤلاء المهمّشين يأتي بهم إلى عالم روايته، عالمهم، يشكلونه إذ يتشكل بهم نسيجاً سردياً، وإيقاعاً زمنيّاً ومنطوقاً لسانياً حوارياً. يتخذ المنطوق اللساني طابع الأحاديث التي تشكل على مدى الرواية متواليات لغويّة حواريّة تتمايز على خلفيّة أحاسيس المتحاورين ورؤاهم

وهمومهم. تتمايز وتختلف في دلالات المنطوق، وفي الهواجس المضمرة. متواليات عارية شأن الأحاديث، من حليّ البلاغة وصياغاتها الإنشائية التي تتوسل الاستعارة والتشبيه، متواليات لا تحفل بالصور والمرايا، كأنها بذلك تفسح في المجال، كله، للمنطوق الحيّ، الحار، البكر، اللصيق بما في أعماق القلب والروح، الواشي بالمسكوت عنه. حتى لكأنَّ هذه المتواليات هي حوارية المحسوس المتنوّع على خلفيّة المشترك بين العامّة الموحّدة في تهمشها، وليست هي، أي هذه المتواليات، حواريّة المعارف في لغة الفئات والطبقات في المدينة الحديثة، أو في اللغة التي تعجز عن التوقّد بحرارة معاناة المهمشين لليومي وجمرها المرمّد في المعيش.

يترمّد الجمر في الزمن الرتيب لهذه الشخصيات المهمشة، يترمّد ولا ينطفىء. ذلك أنه يركن داخل أغوار الجسد اللغوي ربما بحكم الزمن اليومي، زمن العمل والعيش، الزمن البليد الذي يمضي ولا يمضي ويبقى باحثاً عن لغة تنطق به.

يعبر هذا الزمن، زمن المهمشين، بين صباح ومساء، يتكرر وكأنّه في حركته هذه لا ينتهي. لا ينتهي فيما هو يمضي في غفلة عن أناسه الذين يحتضنون قلقهم الصامت وينسجون حياةً ينساهم التأريخ لها.. كأنهم خارج التاريخ.

لا ينتهي الزمن اليومي ولا يتغيّر عيشُ المهمشين فيه، حتى لكأنّه الوجود الذي يضمر سؤاله عن حقيقة الحياة ومآلها. هكذا، وعلى إيقاع هذا الزمن، تميل ديناميّة السرد الحواري، في روايات أصلان، إلى الهدوء، الهدوء الذي يستبطن سؤاله العميق، السؤال المضمر عن عيشٍ كأنه العيش، عن حياة كأنها الحياة، وعن وجود كأنه الوجود...

وهكذا تنسج حكايةُ المهمّش روايتَها، تبنيها على إيقاع زمنها، وبديناميّة سرديّة حواريّة لعالمها. وبهذه الخصائص الفنية ينفتح عالم الحكاية الخاص على عالم الانسان العام. إنه الفني الذي يجعل الحكاية توحي بأكثر مما تقول. أو هي الفنية الروائية التي ترتقي بالمروي الخاص إلى العام.

وردية ليل نموذجاً

تقدّم «ورديّة ليل» (1991) مثالاً بارزاً على ما سبق وقلناه، أي على أن ثقافة المتداول أو المهمَّش جديرة بأن توفّر إمكانيّة مرجعيّة لصياغة خطاب روائي يتميّز بروائيّته. وللتوضيح نتوقف عند خاصيتيْن بنائيتين تميزان روائية «وردية ليل»[4] باعتبارها تحكي عن مرجعي معيش ينتمي، اجتماعياً، إلى عالم المهمشين.

ا ـ الخاصيّة الأولى تتمثل في بنية السياق السردي بتعامله مع الزمن.

كيف؟

ظاهرياً يوحي سياق «وردية ليل» بتفككه، ذلك أن السرد الذي يبني هذا السياق يتشكل في مقاطع تستقل بعناوين مختلفة لها وبمساحة لكل واحدة منها تفصلها ورقة بيضاء عن الأخرى. لا يتوالى السرد كخيط متصل، أو وفق ديناميّة من النمو والتطور تؤول معه البداية إلى نهاية لها. أو قل إننا لسنا هنا أمام رواية يحكي عالمها عن شخصيّات ينتقل بهم السرد من حال إلى حال بحيث ينمو السرد وفق ديناميّة تطوريّة قائمة على الاختلاف في مسار حياة من يعيش زمنه الاجتماعي.

يبني السرد سياقاً لمقاطع. وهي ـ هذه المقاطع ـ إذ تتوالى إنما على قاعدة الاستقلال الذي له، كما سنرى، وظيفته الفنية الدلالية، الوثيقة الصلة بزمن المروي. هذا المروي الناهض بعالمه المتخيّل بصفته عالماً مهمشاً.

تستقل هذه المقاطع بعضها عن البعض الآخر لكن دون أن تكون حكايات يجمعها كتاب. وهي إذ تتوالى لا تبني عالماً له بداية وعقدة ونهاية، شأنه في الرواية، في نشأتها الحديثة. ذلك أن السياق في رواية أصلان هذه ينبني بعلاقة وثيقة، عضوية، مع الزمن المعيش، زمن الشخصيّة المهمشة التي تحكي «وردية

---

(4) صدر الجزء الأول من طبعته الأولى عام 1992 عن دار شرقيات، مصر، وهو هنا فقط موضوع هذه الدراسة.

ليل» عن عالمها. أو لنقل بأن السياق في هذه الرواية ينبني كسياق لزمن معيش بلا أفق. زمن يومي، رتيب، يتكرر، وتعيشه شخصياتُ هذه الرواية. وكأنَّ المقاطع تمارس، فنياً، وظيفة كسر رتابة هذا الزمن المعيش إذ تفتح له، وبصفتها هذه، نوافذ على خارج حياته هذه.

يتقطع السياق ظاهرياً فيما هو يبني تماسكه ووحدته التناسقية بعلاقته مع زمن الشخصيّة الذي هو زمن حياتها: فالرواية هذه التي يبدأ الراوي سردها بأول وردية ليل لسليمان الذاهب إلى مكان عمله في البريد، تنتهي بوصوله إلى سن التقاعد، ولكن دون أن يطرأ على حياته أيُّ تغيّر سوى هذا الذي تعلّمه، ومنذ البداية، وهذا الذي كان يشاهده ويشكل نوافذ لعالمه الذي يعيش. كأن «وردية ليل» وبما هي رواية لزمن معيش، هي رواية لحياة على هامش الحياة.

المقاطع التي تحكي عن هذه الحياة اليوميّة «الرتيبة» المهمشة، تتخذ شكل المشاهد التي هي، وكما أشرنا، بمثابة نوافذ ترفع عن اليومي رتابته. أو كأنها وفي ما هي تروي عن هذه الحياة تلتفت إلى ما يلوّن هذه الرتابة، أو إلى ما يخالطها من تفاصيل طارئة، أو معترضة تكسر الرتابة وتثري حياة من يعيشها ويعانيها. هكذا تصبح الرواية سرداً سياقُه هذه المشاهد، ويصبح هذا السياقُ حياةَ هذه الشخصية/ الشخصيات، عمرَها وزمنها.. وكأنَّ المشهد الذي يستقل به مقطع هو خاصيّة بنائيّة، أو تقنيّة، يتوسلها سردُ حكاية المهمَّش سرداً روائياً.

ويمكن القول إن السياق السردي الذي يتخذ في «وردية ليل» شكل المقاطع المشهدية، إنما ينبني بعلاقة وثيقة، عضويّة إذا صح التعبير، مع الهوية الاجتماعية لزمن الشخصيات المعيش، وليس هو مجرد استعارة للمشهدية الحوارية، أو مجرد تقنيّة مستعارة.

توضيحاً نتوقف عند المقطع/ المشهد وهو الأول في هذه الرواية، ويحمل عنوان «فستان التيل».

لا يوحي العنوان بصلةٍ ما بينه وبين عنوان الرواية «وردية ليل» أو بينه وبين

عمل الشخصيّة، أي موظف البريد، سليمان الذي تحكي هذه الرواية حكايته في زمن عمله.

يرتبط العنوان بالفتاة صاحبة فستان التيل، ويحكي المقطع/ المشهد عنها. أو هكذا نفترض. لكن حكاية هذه الفتاة، صاحبة العنوان، إنما هي حكاية، وحسب السياق، عما هو عابر في زمن عمل سليمان:

يلتقي سليمان هذه الفتاة وهو يعبر شارع 26 يوليو في طريقه إلى مركز البريد. وعلى مقربة من مدخل السينما المزدحم برواد التاسعة، مساءً، تقف. «عيناها تبسمان من أجله»، كما يُخبرنا الراوي.

الحوار الملتبس الذي يجري بين سليمان وصاحبة فستان التيل يضمر قصدين مختلفين بينهما، ويؤكد في الآن نفسه وظيفة المشهد في سياق هذه الرواية.

تظن الفتاة أن سليمان يودّ الدخول إلى السينما وعندما تسأله بهدف التأكد ويقول لها «لا»، تعتقد أنه يودّ لقاءها، على انفراد، في بيت. فتسارع إلى القول:

«مش أحب أروح بيوت».

لكن سليمان يفاجئها، ويفاجئنا، بأن عنده شغل. هكذا وبعد هذا الحوار الممتع، الملتبس، المتسم باقتصاد لغوي لافت، يعبر المشهد ليستمر سليمان، الذي تابع طريقه إلى مركز عمله، في حياته، أو في حكاية الرواية عن هذه الحياة.

يعبر المشهد في حياة سليمان وقد أدّى أكثر من وظيفة دلالية:

● الحوار الذي اعتمد العاميّة المصريّة، عرّفنا بالمتداول، بنكهته، كما عرّفنا إيجازُه اللافت بطبيعة سليمان الذي، وكما يبدو لا يحب الثرثرة. كما عرفنا بعمل سليمان وبالتزامه بمواعيد عمله.

● أما هذا المقطع المشهد فقد قدّم تعريفاً بالزمكان الذي يشكل إطاراً لطريق سليمان إلى عمله: دار القضاء العالي حيث أنزلته العربة، شارع 26 يوليو ذو الاتجاهين، السينما وأجواء مدخلها: «اللمبات الملونة تحيط بالإعلان المعلق على مدخلها»، «رائحة الشواء» والعامل الذي يدير كتل اللحم...

● ولعل الوظيفة الأساس تكمن في كون هذا المقطع المشهد يشكّل بما يتسم به من حوار حيوي، ومشاهد حيّة تعج بالحركة والحياة، نافذة في عالم سليمان الرتيب. عالم عمله الذي سوف يواظب عليه طوال سنوات حياته فيه، أي حتى تقاعده.

تتمثل النافذة في هذه الفتاة، صاحبة «فستان التيل» التي، وكما يصفها الراوي، «تثبت في جانب شعرها الكثيف خرزة ثقيلة زرقاء» و «تضع على صدرها الصغير زهرة من الحرير المقارب للون الفستان». فتاة يبادرها سليمان وهو يرى ابتسامتها بـ «أهلاً». هي تبيع الهوى، وهو فقط يحاورها ويتأملها، وربما يتأمل، صامتاً، حياته. هي مثله تنتمي إلى عالم المهمشين، يبدو ذلك في حذائها. صحيح أنها بائعة هوى، ولكن فقيرة مهمشة. يرى سليمان «قدميها الصغيرتين، والأظافر المفضضة الملمومة في مقدمة الحذاء البني» لكن «القديم». ألهذا، يصارحها سليمان بالقول: «أصل أنا عندي شغل». كأنه يعتذر، كأنه لا يودُّ أن يجرح مشاعرها بعدم دخول السينما معها...

يؤكد: «عندي وردية ليل». كأنما يخاطب صديقاً معتذراً منه.

هي بائعة هوى، عابرة في حياته، في مشهد عابر في مسار الحكاية عن موظف البريد، لكنها، أي هذه الفتاة المهمشة، مثله، ربما! سوف تستقرّ صورتها في ذاكرته، شأن أمور كثيرة تعبر حياتنا لكن، ودون وعي أو إرادة منا، تستقر في قعر الذاكرة، لتطفو، في لحظة ما على سطح هذه الذاكرة. هكذا، وفي المشهد/ المقطع الأخير من هذه الرواية، تعود صورة صاحبة الخرزة الثقيلة الزرقاء (ص 109) إلى ذاكرة سليمان، يستعيد صورتها هذه. وكان سليمان قد وصل إلى آخر يوم عمل في حياته كموظف بريد. تعود الصورة، صورة المشهد الأول من بداية كانت لهذا العمل. ويبرز زمن السياق كأنه زمنٌ لعمرٍ.

يلتئم هذا المشهد ومشاهد أخرى تنفتح على وقائع وشخصيّات تنتمي على اختلافها وتنوعها إلى هذا العالم المهمش. هكذا مثلاً نتعرف إلى زملاء سليمان في العمل، إلى الرجل الذي وُجد منتحراً، إلى الفتاة التي جاءت تطلب من

سليمان أن يكتب لها برقية... هي مقاطع تلتئم على خلفيّة حياة، ولا يعود ما بدا مستقلاً في مقاطع سوى تقنيّة سردية فنيّة تُحوّل ما يتسم في واقعه المعيش بالرتابة إلى عالم متخيّل يزخر، وعلى مستواه الفني، بالحياة.

الحوارية اللغوية

تتميّز الحوارية اللغوية في رواية «وردة ليل»، كما في روايات أخرى لابراهيم أصلان، بالاقتصاد. فهي إذ تتوسل المشهد، وتمسرح بالتالي حواراتها، تتعامل مع صمتٍ ذاتي عميق، كأنَّ الشخصيّة، أو الشخصيات، في هذه الرواية، تعيش في غربة مع ثقافة الفصيح، فتتحاور بعاميّة مشحونة بهذا الصمت الذي وجد سبيله إلى لغة تقول بمنطوقها العامي أكثر مما يمكن أن يقوله فصيحها. كأنَّ هذا الاقتصاد الذاهب بدلالاته أبعد من منطوقه بديلٌ لثقافةٍ لغويّة لا تخصّ هذا المهمش، أو ليست من متداوله وصميم عوالمه ومعيشه.

هي حوارية عالم يشعر بالغربة مع ما هو خارجه، ولكنه، وفي الآن نفسه، يتمعَّن في محيطه، كأنه يتعلّمه لغوياً، في ما هو يصوغ لغته المعرفيّة الخاصة.

يتمثل ذلك، وعلى سبيل المثال، في المشهد/ المقطع رقم 8 وبعنوان «كوب الشاي»، حيث نجد سليمان، ومن خلفه المؤلف الضمني، يتعلَّم وينتج، في الآن نفسه، معرفةً لغوية ـ ثقافيّة، بتقاليد طقس الشاي الذي يشكل ـ أي هذا الطقس ـ عاملاً أساسياً في حياة موظفي البريد الليلي، إنه فسحتهم، ومتنفسهم، وضرورة لمتابعة رتابة الحياة بهدوء ومسرّة..

هذا الصوت الحواري اللغوي الخاص بطقس الشاي هو صوت مختلف، صامت، قائم بين سليمان وما يرى. أي بين وعيه اللغوي، السابق ـ وبين ما يفعله الآخرون عندما يهيئون الشاي أو يمارسون هذا الطقس الليلي. الآخرون هم الأقدمون، الكبار الذين تمرَّسوا وأشرفوا على نهاية الخدمة وجاء من يحلُّ محلهم ويرث عاداتهم وتقاليدهم، أو ما شكَّل طقساً ثقافياً خاصاً بكيفيّة إعداد

خليط السكر والشاي في قاع الكوب، ومن ثم صب الماء الساخن من البراد الثقيل الأزرق، وتناول الملعقة الصغيرة ثم حمل الكوب بكيفيّة معيّنة والمشي به، دون أن ينسكب الشاي على الأرض، عبر الممرات.. (ص 59).. إنه طقس من صميم الحياة المعيشة وسلوك له قواعده وسبله وبالتالي معرفته التي تضفي عليه شيئاً من أناقة الحركة والتصرف. وتمنحه جماليّة خفيّة، لها سرها ولو بدا بسيطاً، أو كان غير ملحوظ.

هي لغة صامتة قائمة في الحوار بين ما يراه سليمان وما يخاطب به نفسه، أو يحكي لنا عنه، مما تعلّمه وصار له لغته الخاصة.

هي لغة، أو لغات معرفية يخص بعضها توضيب أوراق البريد: البرقيات وكيفية استخدامها، ومثاله في المقطع/ المشهد الوارد تحت عنوان «نوافذ» (ص 47).

إنه عالم له ثقافته الخاصة، وله لغته وأصواته المتحاورة غالباً مع غربتها، وصمتها. لغة تنتج معرفةً هي على تنوعها تبقى محدودة بهذا العالم المعيش، غير أن دلالات هذه اللغة تذهب أبعد من منطوقها إذ تشي بمشاعر الأسى والغربة على خلفيّة الإدراك لعمر يمضي ولوحدة تسأل إن كان ما زال في هذا العمر بقية (ص 105). تسأل هذه اللغة، المهمشة هي أيضاً، وقد وصل الراوي، الناطق بها، إلى نهاية عمله، وراح يمشي، وراحت الذاكرة تستعيد زمناً تطفو فيه الوجوه وتغيب. يتذكر سليمان البنت صاحبة «الخرزة الثقيلة الزرقاء»، ويشعر بالخسارة.. إذ ذاك تبرز صورة متخيلة، كأنها بديل، أو تعويض تعبيري متخيّل. أدبي، استعاري، يتمثل فيه نفسه وهو يمدُّ «نصلاً فضيّاً إلى لحم السماء»، يشجها، ويتنظر «الدمعة الحمراء وهي تبزغ». يرقبها:

«حريقاً خفيّاً ينشر الحمرة والظلال

تصحو بيوت التراب

تنهض جدرانها بالعهد

تنهار أشكالاً ترابيّة لرجال هدَّهم التعب
ونساء هزيلات تدلَّت منهن الأثداء» (ص 107).

كأن هذه الصورة ـ اللوحة هي بلغتها الاستعارية، وبإيرادها في نهاية الرواية، خلاصة للحوارية المشهديّة، وعلامة على الصمت فيها وقد تفجَّر الآن عن جمالية تختصر التعبير عن تلك الحياة، المهمشة، وتعوض صمتها، وتشي بأن حواريتها العامية البسيطة لم تكن من قبيل العجز، أو القصور، بل كانت إبداعاً للخاص، للمهمَّش، وتمييزاً فنيّاً له.

أو كأن هذا المهمش، البسيط، الذي يطرح سؤاله الصامت والعميق على الحياة والزمن ويتسامى إلى مشاعر إنسانية عامة، شأنه في هذه الرواية،قادرٌ على أن يجعل منطوقه النصي، أو مرويَّه، يتشارك مع كل أدب عظيم.

إنه ليس العجز بل المنطوق الحي الذي يبدع أدبه المميّز.

بيروت نيسان/أبريل 2010

II ـ المرجعي المدمَّر

تمهيد

إن ما يشغلني، في مجال الدراسة الأدبية، هو الدلالة المولّدة على قاعدة العلاقة بالمرجع الحي، أو الأنا بما يعنيه هذا الـ أنا من هوية وثقافة وتاريخ (غير منغلق على ذاته).

وذلك من منطلق افتراضي بأن الشكل الأدبي في تميّزه النوعي، وفي متغيراته البنائية ـ الجمالية، يؤدي وظيفة دلالية تخص هذا المرجع الحي الذي تحيل عليه وإن كانت تذهب أبعد منه.

أود أن أقول بأن المعيار الفني للبنى الأدبية مرتبط بالشرط الاجتماعي ـ التاريخي الذي يعيشه الـ أنا.

إن ما جرى في لبنان خلال عشرين سنة من حروب أهلية وضع افتراضي حول الشكل الأدبي ومتغيراته البنائية والجمالية، وما تؤديه من وظيفة دلالية تخص الواقع المعيش، موضع التبصّر الذي قادني إلى التساؤل التالي:

ـ كيف للدوال أن تتشكل وتولّد نسق قولها (خطابها) حين تعيش المدلولات حالة الغرق والتكسّر والموت واحتمالات الولادة الأخرى؟

ـ هل تكتفي الكتابة بلغتها السابقة، بالمرجعي العام، أو بهذا الثقافي المنجَز الذي قد يبدو، في زمن الحرب والدمار، غريباً وقاصراً، ومنتمياً إلى ماض يدمره ويدمَّر؟

ـ كيف تنتشل الكتابة الأدبية ذاتها من هذا الموت لتكون إبداعاً يستعيد

حضوره في المعيش ويحاور المرجعي الخاص دون أن يغرق في زمن دماره؟

فالدمار الذي يعيشه الواقع يطول أيضاً الثقافي، يمحو معانيه، ويدمّر قيمه ويهدم بناءه. وبذلك تعيش الكتابة، جذرياً، صراع القيم التي تشمل الفكر والفن والسياسة والإبداع.

وتبدو مشكلة الكتابة في زمن الحرب مشكلة شائكة، لأنها قائمة في لحظة مفارقة حادة بين المرجعي (الواقع) والأدبي (المتخيّل).

لئن كانت المفارقة هي قانون العلاقة بين الكلمات والأشياء، فإن هذه المفارقة تطرح على الكتابة، في زمن تغيّرات التاريخ الكبرى، ضرورة انتشال ذاتها بما يعادل ولادة جديدة لها. ولادة قادرة على استنطاق التاريخ وحقيقته في لحظة دماره، وتمزقه، واحتمال تحول هذه الحقيقة في أكثر من اتجاه (من الإطلاق مثلاً إلى النسبية، أو من القول بالواحدية إلى القول بالتعدّد والاختلاف...). وذلك كي تتمكن الكتابة من صوغ قولها، وممارسة فاعليتها في الثقافة.

ونحن ـ العرب ـ نعيش واقعاً تسوده الحروب وتصنعه.

على أن ولادة الكتابة هذه تعني، في العمق منها، ولادة المعاني القادرة على أن تشكّل في الثقافة، لا مجرد خطاب سياسي، بل فاعلية أدبية قوامها لغة متميزة في النقض والبناء، وهي ولادة تعاني في آن:

ـ خواء العلاقة بالمرجعي من حيث هو مجتمع يدمَّر مادياً وقيمياً.

ـ ضرورة الانبناء المعرفي والتشكّل النوعي.

والكتابة/ النصوص مرشحة لأن تكتسب، بهذه الولادة، صفة المرجع البديل، أو المختلف، وهي أي هذه الكتابة (الأدبية) مرجع هام:

لأنه، وعلى مستوى الثقافة، يجري في بلادنا، الصراع الأساسي، ويتحدّد، هذا الصراع، هويةً ووظيفة. وذلك أنه، وبحكم تراجع العامل الاقتصادي الذي تضاعف الحروب تراجعه، تغدو الثقافة ـ وللأدب فيها مساحة واسعة ـ مرجعاً معرفياً أولياً به نقرأ دلالات الوقائعي لنكتشف مجدداً ذواتنا.

في هذا الضوء، تبدو لي قراءة النصوص الأدبية المنتجَة في زمن الحرب،

بمثابة تلمّس لتجلّياتها النوعية الخاصة في قراءتها هي [النصوص] للمرجع الحي، أو للواقع المعيش، أي بمثابة تلمّس لهذه المتغيرات البنائية الجمالية في لحظة مفارقة حادة بين المرجعي (الواقع) والأدبي (المتخيّل).

هكذا كانت الكتابة تبني مشهد الدمار: دمار القيم والناس والحياة، وكانت بذلك معادلاً نقدياً لحرب سقطت في وحلها، أو لحكاية محليّة تبدو، في حينه، نذيراً لصورة وطن عربي يسكنه، حسب الراوي في «الوجوه البيضاء» (الياس خوري، 1986، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت) الملايين، وطن عربي قد يغتت على مثال بيروت، ويموت أناسه ولا نعود نعجب لموتهم.

المشهد بكل خصائصه البنائية كان يتشكل كمرآة دلالية لواقع يعاني فيه الناس. مرآة معرفية، لكن متروكة لتبصر القراءة ومساءلتها، لاحتمالات التأويل واستخلاص الرؤى.

هل كان ما آل إليه المتخيل الأدبي مشروطاً بدمار الواقع المرجعي؟

سؤال قد يتبادر إلى ذهن البعض. لذا نسارع إلى القول بأن مسألة العلاقة بين كتابة تحاول حداثتها وواقع يخسر تحديثه المديني، ليست مسألة علاقة سببية على قاعدتها يتكامل الأدبي بنقصان المرجعي، أو بدماره، بل هي مسألة مفارقة تتعزز معها فاعلية العامل الثقافي عامة، والأدبي خاصة، (بحكم تراجع العامل الاقتصادي). وتستعيد جمالية المضمون مكانتها وضرورة تشكلها المختلف. إنها الهوة التي تتعمق بين الفكري والمادي، بين المتخيل والواقعي، وتولّد نوعاً من الاستلاب يعيشه تاريخنا الحديث، ونعيشه نحن أبناء هذا التاريخ الدائبين على صنعه. نعيشه في واقعنا المغرَّبين عنه. نسعى لصون ذاكرتنا الجماعية، ونتسلح بثقافي ـ أدبي نردم به الهوة ونعيد إلى حياتنا توازنها المفقود.

في هذه المفارقة، يبدو لنا توسل المشهد كتقنية فنية معبرة عن الدمار، هو المضمون نفسه. لأن دلالات المشهد بما تحيل عليه من واقع مكاني وعلائقي بشري، تشكل إدانة قائمة بنيوياً بذاتها:

فالكاتب القابع خلف الراوي هو مجرد شاهد يقتصر دوره على تقديم المشهد، وفسح مجال للناس ليأتوا إلى عالم الرواية بهيئاتهم وسلوكاتهم ومنطوقاتهم وعلائقهم في ما بينهم وبالمكان. إنهم حضور له صفة الشهادة التي تترك للقراءة إمكانية التأويل والاستنتاج والمعرفة.

هكذا تستعيد الشخصيات المرجعية فاعليتها في نسج المتخيل كاستراتيجية بنائية مفتوحة وغير مغلقة على عقدة الحكاية. كأنها بحضورها على هذا النحو أكثر صدقية لحقيقتها، وأكثر استعداداً، في آن، لمحاورة تضعها أمام ذاتها وتؤهلها لممارسة التغيير.

مثل هذه الكتابة تبدو إدانة لكتابة سابقة كانت توكل أمر الشخصيات إلى راوٍ كلّي المعرفة، أو إلى البطل النموذج، وتبني جماليتها على مثالية البطولة، وإرادوية تحقيق الأحلام.

إن النصوص المنتجة في زمن الحرب اللبنانية، تعبّر عن جديد الكتابة في الصياغة واللغة ونمط البناء، وفي التعامل مع الواقع المرجعي كمكان وكعلائق مجتمعية. وجديد الكتابة هذه ينطوي على موقف نقدي غير مباشر، أو غير خطابي وعظي، بل هو موقف منسوج بنائياً ضد الحرب وفي سياق مشهدها التدميري. ولئن كان هذا الجديد قائماً، وبشكل أساسي على توليد الدلالة النقدية بآليات الصياغة نفسها، فإن هذا يجعلنا نرى هذه الكتابة كفعل قابل للتأويل والنقد والاختلاف، أي كفعل عليه أن يتشكل، باستمرار، في جدل العلاقة التاريخية بين المتخيل والواقع.. فلا تستمر الكتابة معزولة على مستواها، منغلقة على جماليتها تكررها وتقدّسها.

إن الجذر الاجتماعي، كما يقول توماس بافل (في كتابه: univers de la Fiction. coll. poe'tique. Ed du Seuil. Paris, 1988. pp. 96, 97) يعمم بشقة الخطاطة الواقعية للنشاط التخييلي، وهو أمر يحملنا على أن نرى جمالية النص كمتغيّرة وثيقة الصلة بالحكاية الخاصة، والى الخطاب كتميّز إبداعي مرهون بهذه الحكاية.

عن علاقة السرد بالمسرود في رواية الحرب اللبنانية

«لو أراد الله أن يروي تاريخ الكون لغدا الكون متخيلاً»[5].

لئن كان هذا القول يؤكّد بمغالاته، أي برفع لغة السرد إلى الله، بأن كل ما يُروى أو يُسرد، بما في ذلك التاريخ، إنما يُروى أو يسرد من الذاكرة، وأنه بذلك ينتمي إلى عالمها، فإنَّ انتساب الخطاب الروائي إلى العالم المتخيّل لم يعد موضوع خلاف، خاصة وأن هذا الخطاب هو خطاب سردي فني، بمعنى أن السرد فيه لا يلتزم بما تُمليه الذاكرة، أو لا يقتصر على تذكُّر ما تسجله، بل يفسح مجالاً واسعاً للعب بالمسرود وابتداع الكثير منه.

لا خلاف إذن على انتساب السرد الروائي إلى الذاكرة، ومتخيلها، لكن الأخذ بهذه المعلومة المتفق عليها لا يعني عزل الأعمال الأدبية عن التاريخ والمجتمع، أو فرض حدود هي، حسب إدوار سعيد، «حدود مضجرة تأبى الأعمال الأدبية نفسها أن تقوم بفرضها»[6]، بل يعني طرح أسئلتنا حول علاقة السرد بالمسرود، والمسرود بمرجعياته ومن حيث هي، أي هذه المرجعيات، واقع اجتماعي ـ تاريخي عنه يستقل عالم الرواية لينبني، فنياً، على مستواه المتخيل.

من هذا المنطلق، أعتبر الواقع الاجتماعي ـ الذي هو تاريخي بحكم سيرورة الزمن ـ مرجعاً خارجيّاً، لكنه يتمثّل مرجعاً داخلياً بمسرود يتشكّل في علاقات بنائية داخل النص. إنَّ الشخصية مثلاً، التي هي مكوّنٌ أساسي من مكونات السرد الروائي، إنما تنبني داخل عالمها وتتحقق بعلاقة مع مرجع هو شخص

---

(5) قول لـ فوستر، أورده Michel Zeraffa في كتابه: Personne et Personnage. Le Romanesque des années 1920 au 1950, Paris: Klincchsieck, 1969, p. 39.

(6) راجع: إدوار سعيد، الثقافة والإمبريالية، نقله إلى العربية كمال أبو أديب، دار الآداب، بيروت ١٩٩٦ ص ١٩٥.

مفترض ينتمي إلى العالم المرجعي، أو إلى الحياة بما هي واقع اجتماعي، تحيل عليه الشخصية، لدى القراءة، بالدلالة، أو بالإيحاء الذي تمارسه هذه الشخصية بمنطوقاتها وسلوكاتها، ومجمل علاقاتها المتحققة في زمان ومكان، والقائمة على مستوى متخيّلٍ يروم بنية شكل تكسبه فنيّته طابعه الحقيقي، وتشي جماليته بقيم منظوره.

لكن، لئن كان العالم الروائي عالماً داخلياً يحيل على عالم خارجه وكانت عملية الإحالة تناط، كما هو معروف، بالقراءة، فإنَّ بناء عالم الرواية المتخيّل، بما يجعله يحيل، هو عملية تناط بكاتب الرواية، وباعتبار علاقته هو بالعالم حوله، أو بالحياة بما هي وجود اجتماعي، أو بما هي واقعٌ فعليٌّ، وباعتبار الكاتب مؤلفاً فرداً، ما يعني أن الرواية لا تكتب فقط من الرواية، بل تُكتب كذلك، أو تؤلَّف بعلاقة مع الحياة، وأنَّ مؤلفها بتمثله في منظور لم يمت كما يعلن أصحابُ نظرية التناص[7]. كما أن اللغة التي بها ينسج المؤلف روايته ليست، كما يرى اللسانيون التوليديّون، مجرد انبثاق يطفر طفراً وبمعزل عن المجال المرجعي الذي تحدّده اللغة[8]، بل هي في الرواية منطوقات حواريّة ومستويات دلاليّة مصدرُها شخوص يعيشون في مجتمع، وتجرى على لسان شخصيّاتٍ بها يكتسبون هويّاتهم وانتماءاتهم المتنوعة إلى الحياة.

إنَّ مفهوم المرجع الذي يندرج في منظومة التنظيرات المنسوبة إلى علم اجتماع الأدب يشكّلُ، بإناطة التأليف بمؤلف يعيش في مجتمع وبإناطة إحالة الداخل على الخارج بقارىء، حلاً للسؤال المطروح حول علاقة المتخيل

---

(7) نذكر من هؤلاء، وعلى سبيل المثال، رولان بارت الذي قال، في مرحلة من مراحل عمله، بأن الشخصية ليست سوى كائن من ورق، وغريماس الذي رأى بأنها، أي الشخصية، تعادل العلاقات النصية. وقد أورده جوف، من موقع نقدي. راجع:

Jouve-Vincent: L'effet-Personnage, dans le Roman-Paris: Puf, 1992. P. 8-9.

(8) راجع: Pavel-Thomas: Univers la fiction-Paris. Seuil, 1988, p. 147.

الروائي بالواقع الاجتماعي ـ التاريخي، وربما كانت نظرية الخطاب، التي ترى إلى هذه العلاقة عبرَ علاقة أخرى هي علاقة السرد بالمسرود، أو الخطاب بالحكاية، هي ما يشكّلُ حلاً يسمح بالأخذ بمفهوم المرجع بما يؤكد استقلالية الرواية بعالمها المتخيَّل.

وهذا ما ملت إلى الأخذ به استناداً إلى ملاحظتي بأن الواقع الاجتماعي المعيش في زمن حاضر، والذي سميّته، اصطلاحاً، مرجعاً حياً، قد شكّل بالحكاية عنه، عاملاً أساسياً في نشأة الرواية العربية وفي تطورها تطوراً يبحث عن كيفية قول، أو عن خطاب روائي يتجاوز خطاباً سابقاً بدا بقواعد سرده، وفي ضوء المتغيرات العميقة التي طالت الواقع العربي على مختلف مستوياته، عاجزاً عن معانقة هذا الواقع وإبداع حكايته، والقبض على إيقاع زمن الحياة ونبضه المتسارع.

بل لعلّي أميلُ إلى القول بأن هذا الواقع الاجتماعي ـ التاريخي الذي لم يتشكّل في طبقات، كان بمثابة الحوض البديل لما فسّر نشأة الرواية الغربيّة وتطورها: الثورة الصناعية، تكوُّن طبقة بورجوازية، أو مجتمع الطبقات، ومستوى ثقافي تعددت حقوله المعرفية.. ما يعني أن الكلام على الرواية العربيّة يبدو في العمق منه كلاماً على تاريخ لهذه الرواية عانى مؤلفوها كيفيّة رواية ما يروون عن واقعهم وأحواله وحكايات أناسه.

كأنَّ سؤال الرواية العربية المطروح عليها هو سؤالها عن كيفية تميُّز خطابها بحكايته. وهو سؤالٌ يشير إلى متغيّرات بنى الشكل الدّال من حيث هي متغيّرات تاريخية غير مبتوتة الصلة بالواقع الاجتماعي ـ المعيش ـ أو من حيث ارتباط الحكاية في الرواية العربية المعاصرة بوقائع التاريخ الحديث ومشكلاته وأسئلته، وصراعاته.

غير أنَّ السؤال الذي طرحته الحرب اللبنانية على رواية بادر مؤلّفوها إلى كتابة تقول معاناتهم، أو تروي حكاية هذه الحرب بما هي معاناة اجتماعية

معيشة على أرض الواقع.. بدا سؤالاً إشكالياً: ذلك أن الكتابة وُضعت أمام واقع إشكالي، فأبناء المدينة أو الوطن هم الذين يدمرون مدينتهم ووطنهم. إنها الحرب الأهلية، أو الاقتتال اللبناني ـ اللبناني ـ أو اللبناني العربي ـ اللبناني[9]. كأنهم بذلك لا يدمرون المدينة وبنيانها العمراني فقط، بل أيضاً نسيجها الاجتماعي، وما كان يرمز إليه عمرانها من قيم ثقافية بها ارتبط الوعي الجمعي وتكوّن[10].

لقد فكّكت الحرب الأهلية البنى القيميّة للمدينة ولثقافتها.. بنى قيميّة عبَّر عنها منظورٌ روائي سابق، وتمثلت في شخصيّةٍ روائيةٍ تحافظ على تماسكها الداخلي. شخصيةُ بطل له موقفٌ يرسم حدوداً واضحة بين ظالم ومظلوم[11]، أو بين الـ أنا والآخر: الـ أنا القومي ـ الوطني والآخر الغربي، أو السلطوي المحلي القامع[12]. شخصيةٌ انبنى خطابُها وفق ثنائية الحق والباطل، أو القاهر

---

(9) تجدر الإشارة إلى أن معظم الروايات التي كتبها اللبنانيون عن الحرب وفي زمن الحرب مالت إلى الحكي، وبشكل أساسي، عن الحرب الأهلية. ولئن كان بعض هذه الروايات لم يخلُ من كلام على إسرائيل وحربها على لبنان، فإن مثل هذا الكلام بقي في حدود الإشارة الموظفة لنقد الوضع الداخلي في لبنان، كما هو الحال، مثلاً، في رواية «حجر الضحك» لهدى بركات، أو جاء لاستكمال صورة المشهد الداخلي، كما هو الأمر، مثلاً، في رواية «رحلة غاندي الصغير» لالياس خوري. راجع في هذا الصدد دراستنا: «الشخصية في رواية الأدباء اللبنانيين عن الحرب» وقد قدمت في الندوة التي دعت إليها الجامعة اللبنانية ـ الأميركية في بيروت وعقدت بتاريخ 3 و4 أيار 2000 تحت عنوان: رواية الحرب. نشرت هذه الدراسة (معدّلة بإضافة وتوسع) في مجلة الطريق اللبنانية، العدد 1 كانون الثاني ـ شباط (يناير ـ فبراير) 2002.

(10) راجع بهذا الصدد: يمنى العيد: الكتابة تحوّل في التحوّل. دار الآداب، بيروت 1992 ص 39 وما بعد، وراجع أيضاً: الأدبي في لحظة دمار المرجع الواقعي، لبنان نموذجاً. جريدة السفير الثقافي 15 تشرين الأول 1999 ص 10.

(11) راجع: مجلة الطريق ص 141 ـ 142. مرجع مذكور.

(12) كنت قد تناولت العلاقة بالآخر في دراسة قدّمت للندوة الثقافية التي نظّمتها جمعية مهرجان قابس الدولي في تونس تحت عنوان: «الرواية العربية الحديثة والآخر». أيام 8 ـ 9 ـ 10 آب 2003، وقد نشرت هذه الدراسة في جريدة السفير في 5/ 9/ 2003 ـ ص 10.

والمقهور، وبقواعد تؤمنُ للزمن السردي نموَّ فعله البطولي المطرد وتنيط الإحالة الدلالية بعناصر الحكاية (الشخصية، الحدث، الإطار الزماني والمكاني).

غير أنّ رواية الحرب الموضوعة أمام واقع قوامُ حكايته التفكُّك والدمار، وأمام بناء شخصية لشخص مرجعي يمارس القتل ويغرقُ في ضياع الهويّة الواضحة، أو في الاختلاف عليها، رافضاً الانتماء القومي الشمولي.. مثلُ هذه الرواية بدت، ومن حيث علاقتها بحكاية هذه الحرب، مدعوة لتجاوز الرواية السابقة، أو الخطاب الذي ينبني بمنظور البطولة الشمولية، أو الشخصية النامية بإيقاع الزمن في تواليه، أو الزمن المولِّد، بخطيته وباطراده، لدلالات التماسك البطولي، ووضوحه.

إشكاليةُ السؤال تتحدُّد في أمرين:

ـ في كون هذا التجاوز للرواية السابقة، يبدو بمثابة قطع مع مرجعيةٍ روائية، أو مع تاريخ روائي لم يعد بحكايته وبمنظومة قيمه وبقواعده البنائية ـ الإحالية، بقادرٍ على أن يكون مرجعاً يفيد رواية الحكاية عن هذا الواقع المعيش.

ـ في كون المرجع الحي هو مرجعٌ مصاب، إن صحَّ التعبير، بالدمار في مكانه وزمانه وقيمه وأناسه، كأنَّ الرواية بعلاقتها مع هذا المرجع بلا مرجع، أو كأنّها أمام مرجعٍ يبحث عن معنى وجوده المفقود.

هكذا بدت الكتابة الروائيةُ، في زمن الحرب، وفي بحثها عن بنيةٍ روائيةٍ جديدة، أمام مغامرة.

صحيح أن الكتابة الروائية العربية عانت في الستينيات من القرن العشرين، ومع تعاظم حكايةِ الواقع العربي، مثل هذه المغامرة التي أدَّت بها إلى تجاوز الرواية الواقعيّة وخوض أنماط التجريب المتنوّع، إلّا أنّه كان لمغامرة البحث الروائية اللبنانية خصوصيتها على مستوى الواقع المرجعي (الحرب الأهلية) وعلى مستوى علاقة الذات الكاتبة بذاتها: فالحرب في لبنان التي كانت، بداية صراعاً

حول معنى التحرر الوطني، ما لبثت أن آلت، بمعناها هذا، إلى اقتتال أهلي يجري على حد الهوية والانتماء والمذهب والدين، بل ضمن المذهب والطائفة والدين.. ما أفضى بالكتّاب الروائيين (وغير الروائيين)، أو بمعظمهم، إلى رفض هذه الحرب، بعد أن كان بعضهم قد انخرط، فكرياً، وحتى قتالياً، فيها. هكذا بدت مغامرتهم مع الكتابة مغامرة، وفي الآن نفسه، مع الذات. كأنَّ هذه الحرب المرفوضة هي رفضٌ للذات. الذات التي أخذت مكان الآخر.

فالصراعُ الذي كان في الرواية السابقة مع آخر واضح الهُوية[13]، صار صراعاً داخل الذات، أو بين ذاتٍ وذات تتمزّق هويتها، أو بين أنا يقتل ذاته. أو بين قاتل هو ضحيةٌ وضحيّةٌ تقتل ذاتها.. لم يعد الآخرُ واضحاً، فهو أنا يتبادل المواقع وتتمارى صورُه المزدوجة والمتناقضة والمتقاتلة. كأنَّ الصراع الذي كان مع آخر خارجي صار صراعاً بين أنا متعدّدٍ وذاتٍ لا تتفق على معنى الهوية والانتماء.

ويمكن القول بأنَّ الدمار العام والشامل وضع الشخصيّة الروائية أمام البحث عن ذاتها، وفي هذا البحث عن الذات بدت معاني الوطن والهوية والانتماء مرتهنةً بمبدأ وجود الـ أنا من حيث علاقتُه بذاته.

مثلُ هذا الانحراف بالنظر نحو الذات بدا وكأنّه يعني:

ـ علاقة الرواية بالرواية على حدّ تدمير بطولة الشخصية فيها، وتدمير لغتها، وقواعد بناء خطابها وما يولّده نمطُ البناء من دلالات تخص بطولة لم يعد لها من معنى أو وجود.

ـ علاقة الرواية بواقع مرجعي هو نفسه قيد التدمير.

---

(13) أشير على سبيل المثال إلى الآخر المتمثل في العسكر العثماني التركي في رواية «الرغيف» لتوفيق يوسف عواد، والى الآخر المحلي القامع المتمثل في الأب في رواية «الخندق الغميق» لسهيل ادريس، ورواية «أنا أحيا» لليلى بعلبكي.

كأنَّ رواية الحرب روايةٌ بلا مرجع، أو كأنَّ الحربَ لم تدمّر الواقع المرجعي فقط، بل أيضاً صورة الذات في المتخيل الروائي، أو خطاب الرواية الذي نسج هذه الصورة، بما يعنيه الخطاب من نمط يولّد الدلالة ومن قواعد تمارس مهمة الإحالة.

كيف حلّت رواية الحرب اللبنانية سؤالها الإشكالي؟

أو، كيف تعاملت مع هذا السؤال؟

أي، كيف روت الروايةُ حكاية الذات مع ذاتها ومن حيث هي حكاية مرفوضةٌ في واقعها ولغتها وقيمها الثقافية؟

في مقاربة تستكشف كيفية استجابةِ رواية الحرب اللبنانية لهذه الأسئلة المضمرة فيها، تستوقفنا بعض الخصائص المشتركة التي ميّزت هذه الرواية على تعددها وتنوعها، حتى ليمكن القول بأنَّ هذه الخصائص المشتركة هي التي خوّلتنا تعريف هذه الرواية بـ رواية الحرب اللبنانية، إضافة إلى حضور لافتٍ لم يكن لها، أو كان محدوداً وقليلاً نسبة إلى الشعر.

نتبيَّن أبرز هذه الخصائص في زمن السرد وفي بنية الشخصيّة الروائيّة وهويتها. وهما، كما نعرف، مكوّنان أساسيان، إذ تشتغل تقنية التعامل مع زمن السرد على تكوين الطابع الفني للخطاب، وتنهض الشخصيّة بالمنظور الروائي المنسوج وفق حركة الزمن وفعله.

زمن السرد

يتكسَّر زمن السرد في رواية الحرب اللبنانية، وهو بتكسُّره يبدو زمناً حاضراً يوحي براهنيّته، لا يحيل على ماضٍ قريب أو بعيد إلّا في ما ندر، وهو إذ يفعل لا يتوسل الفلاش باك، ولا يعتمد ذاكرة تتذكّر، بل يستعيض عن ذلك بإشارة عابرة إلى سنة أو شهر، أي إلى زمنٍ هو من زمن هذه الحرب التي امتدت وبقيت زمناً حاضراً لرواية من يروي، أو لحكاية ما زال من يروي

يعيشها (أشير على سبيل المثال إلى رواية «رحلة غاندي الصغير» لالياس خوري التي صدرت عام 1989 وفيها إشارة إلى العام 1982 أي إلى زمن ماضٍ من زمن الحرب الذي تحكي الرواية حاضراً له يليه..). وقد يعمد السردُ إلى إدراج فصول عن الماضي، أو التاريخ، في روايته عن الحرب. كما هو الحال في رواية «الظّل والصدى» 1989 ليوسف حبشي الأشقر. إذ إن هذا الإدراج وإن كان لا يخدم حركة الفعل بقدر ما يخدم مضمون الحكاية: حكاية الهجرة المسيحيّة. وهو وإن كان يرتكز على الذاكرة ويتحقق بنظرة إلى الوراء ليبقى منسوباً إلى زمن التوالي، إلّا أن تواليه ليس توالي النمو والتصاعد شأنه في الرواية الواقعية، بل هو أقرب إلى مجاورةٍ تكسر بنية الرواية نفسها وتشي بكسرٍ في التاريخ هو تاريخ الحكاية المروية.

لكن ما يستوقفنا، بشكل خاص، ونودّ تبيانه، هو تكسُّر زمن السرد بما يفتت حكاية الحاضر نفسه التي ترويها الرواية ويخدم فعل السرد الروائي في الآن نفسه.

كيف؟

إنَّ السرد الذي يكسر زمنه يبدو وكأنّه يدمِّر المسرود الراهني نفسه ولا يكتفي بوضعه بعلاقة غربة مع ماضيه التاريخي، كما هو الأمر في رواية الأشقر، بل مع ذاته أيضاً: يدمِّر المسرود، تتفتت حكاية الحرب، وتتحول في بعض الروايات إلى مجرد مقاطع سردية متجاورة حيناً، ومتداخلة ومتشابكة بتداخلها حيناً آخر. كأن السرد بذلك ينسج الحكاية على إيقاع الحرب، ودمارِ المكان. كأنَّ المكان المدمر تحول إلى إيقاع يناط بحركة زمن السرد بعد أن كان مشهداً ينسجه الوصف ويحوّل حركة الزمن إلى وقف، أو استراحة.

يغيب الترتيبُ المخصوص الذي كانت تمثله الحبكةُ في الرواية الواقعيّة، أو الذي تمثله روايةٌ بقي خطابُها يلتزم بحكاية تتكامل أحداثها بنمو فعلها السردي وفق التوالي الزمني للحدث. ويتراجع ما يطلبه مثل هذا الترتيب من تحقق وغاية واضحة يسعى إليها مثل هذا الفعل السردي الروائي، عبر شخصية البطل،

النموذج، المنمط، المحيل على ما تستشرفه الرواية، أو تستهدف تحققه في الواقع المرجعي.

لم ترو رواية الحرب اللبنانية الحرب وحكايتها، أي حكاية التفكك والدمار بقواعد الرواية الواقعيّة، أو بمنظورها، أي بما يجعلها تبدو انعكاساً لواقع الحرب، أو بما يجعل منها واقعاً على مستوى المتخيّل.

هكذا، وبدل أن يناط معنى التفكك والدمار بالحكاية المروية وفق قواعد الإحالة المرتبطة بالحبكة، أو بترتيب الأحداث ترتيباً زمنياً يتمحور حول عقدة، أو يقع التأكيد فيه على التوالي، أو على الأسباب والنتائج، أُنيط هذا المعنى بالفعل الروائي نفسه الذي حوّل تقنية السرد المتعاملة مع الزمن من وسيلة إلى وظيفة تمارس، بتكسير الزمن السردي، توليد دلالات التفكك المحيلة على فعل الحرب نفسه.

لقد مارست تقنية السرد تكسير الزمن في رواية الحرب اللبنانية على نحو جعل الزمن يبدو لحظوياً حاضراً في لحظويته. زمناً لا ينمو، فهو غارقٌ في دماره، وفي ما يفكك بنيته المجتمعية: المدينة وعمرانها وأناسها.. مثل هذه الدلالة ـ التفكك ـ إذ يولدها السرد بتكسُّر زمنه (وهي لا تقتصر عليه أو أنه لا يقوم بها وحده كما سنرى)، يتحوّل إلى فعل يتخذ قيمته وأهميته الأساسية، لا من حكاية يحكيها، بل من حركته نفسها من حيث هي حركةٌ سرديّة تمارس وتبني قواعد جديدة للإحالة، توحي ولا ترشد، تقلق ولا تؤكّد، تري ولا تحكم، ترفض ولا تختار... والرواية بهذا كله تنقل معنى الحكاية من وضوح يسردها إلى التباس يبني عالمها، أو تنتقل من منظور يرى إلى المعنى في الحكاية (بما هي حدث وشخصية وإطار زماني مكاني) إلى منظور يرى إلى هذا المعنى في كيف يقول وفعل يبني وفق إيقاعات المسرود. مسرود يتفتّت كأنه يتحوّل إلى دمار، معناه فيه متروك إلى القراءة، أو إلى إدانةٍ مفترضة، مناطة بالقراءة.

غير أن دلالة التفكك في رواية الحرب اللبنانية ـ أعني ما كتب منها في زمن

الحرب ـ لا تقتصر على الوظيفة التي تمارسها تقنية السرد، أو على ما يوحي به زمن السرد بتكسُّره. ذلك أن فعل التكسر إذ يتحوَّل إلى فعل يبني عالم الرواية، نجده يبني شخصية هذا العالم بما يجعلها توحي هي أيضاً بهذا التفكك، وهو بذلك، أي الفعل الروائي، لا يؤكِّد دلالة تميزه وحسب، بل يشي بمنظورٍ لهذه الرواية يُدين ثقافة الحرب وإيديولوجيتها.

بنية الشخصية الروائية وهويتها

نلاحظ بداية أن معظم الروايات التي كتبها الأدباء اللبنانيون عن الحرب، مالت إلى الحكي، وبشكل أساسي، عن معاناة شخصياتها في نطاق الحرب اللبنانية ـ اللبنانية(*)، وكان الفضاء الداخلي وما يجري فيه من أحداث متتالية هو محور البنية لسردها، ما يعني تركز منظور الرواية النقدي على ما يخص عالم هذه الشخصية في هويته المرجعية: أي لبنان والحرب المتفجرة بين مواطنيه على أرضه.

ونشير أننا بتناول هذه الشخصية نقصد بنية فنية دلالية تندرج في مسار تاريخي لحركة تطور الرواية في لبنان وتطرح جدل العلاقة بين المتخيل الأدبي والواقع المرجعي الحي. ولا نقصد موقفاً تقويمياً أخلاقياً للشخصيّة والرواية. وذلك باعتبار:

ـ أن الشخصية ليست مجرد صورة لشخص مرجعي وإن كانت بتكونها تحيل عليه. وهي بهذا المعنى ليست إعادة تركيب نسخي لما هو في الواقع المرجعي، كما أنها ليست تسخيراً لموقف جاهز يعنيه المؤلف، بل هي عملية بناء وتكوين بوسائط تقنية تقوم في الرواية بمهمة الإحالة، عند القراءة، على عالم الواقع المرجعي.

(*) من الروايات القليلة التي أدخلت الحرب الإسرائيليّة في معاناة الشخصية نذكر: رواية «الإقلاع عكس الزمن» لـ إملي نصرالله. و«جسد الحجر» لليلى عسيران.

ولئن كانت الشخصية لا توجد، كما يقول لوكاتش(*)، بذاتها بل تجسد رؤية للعالم، فإن هذا يعني ربط قيمة العمل الروائي بالمقدرة التأليفية المبدعة لحياة الشخصية، بحيث تمارس عبر سلوكاتها ومنطوقاتها ومجمل العلاقات التي تعيشها، رؤية نقدية للعالم، تجعلها تبدو أكثر حقيقيّة.

تتكشّف الشخصيّة في هذه الرواية اللبنانية (وهي، في بعض الروايات الراوي بضمير الـ أنا) عن هويةٍ لا سوية. إلّا أنَّ لاسويتها هي، ومن منظور الرواية، اختلافها عن الآخرين، هم من شاركوا في هذه الحرب الأهلية، أو قالوا قولها. ما يعني أن اللاسوية دلالةٌ وليست انعكاساً محدداً لشخص في الواقع وإن كانت تحيل على هذا الواقع، أو لنقل بأنَّ الإحالة التي تمارسها مثلُ هذه الدلالة ليست إحالة بسيطة، أو مباشرة، أو هي من شخصية لشخص، كونها دلالة تسم الرواية ككل وتتجاوز حدود الثنائية القائمة بين الشخصية الروائية والشخص المرجع، أو المفترض، في الواقع. وهي بذلك دلالةٌ بها نقرأ معنى الحرب إذ بها (أي باللاسوية) يقرأ المؤلف هذه الحرب ويبني عالم روايته بما يجعلنا نقرأ قراءته.

تبدو اللاَسويةُ، وفي أكثر من روايةٍ من روايات الحرب، معاناة فعلية لتفككٍ تعيشه الشخصية وتعبّر عنه بسلوكاتها ومنطوقاتها، أو بما تحكيه من لغاتٍ ويرتسمُ من حوارات ومشاهد تفصحُ عن هذه الهوية اللاَسوية.

تتصف الشخصيةُ اللاسوية، في الرواية، بالقلق والخوف، والنسيان، والعصاب، والهلوسة، وبافتقادها اليقين في علاقاتها بما حولها، وبمن حولها، فتنكفئ على ذاتها، أو تقوم بأفعال تشير إلى لاسويتها:

ـ يلبسُ هاشم في صيفٍ حار ثياباً شتوية (فسحة مستهدفة لرشيد الضعيف 1986).

(*) أورده: Zéraffa, Michel: Personne et Personnage. Le Romanesque des années 1920 aux années 1950, Paris. Klincksieck, 1969, p.25.

ـ يخبر الراوي (وهو المقتول) عمّن قتله (تقنيّات البؤس لرشيد الضعيف 1989).

ـ تحبس زهرةُ نفسها في الحمّام، تشوّه وجهها، وتنتهي بمنح نفسها لقنّاصٍ يفجر جسدها (حكاية زهرة لحنان الشيخ 1980).

ـ ينكبُّ خليل أحمد جابر على محو كل شيءٍ بعد أن عزل نفسه في غرفةٍ وأغلق على نفسه بابها (الوجوه البيضاء لالياس خوري 1980).

ـ يعاني خليل خنوثة ظاهرة يبدو بها لاسوياً (حجر الضحك لهدى بركات 1990).

يمكننا، بإحالة بسيطة، مباشرة، النظر إلى الشخصية اللاسوية بصفتها شخصية تعكس واقعاً عانى أشخاصه فيه من حرب أصابت بناه النفسية، وليس بيوتهم وأرزاقهم ومدنهم فقط. والرواية إذ تدين حرباً شارك فيها الجميع، تقدم الشخصية اللاسوية باعتبارها ثمناً لهذه الحرب.

لكن لو نظرنا إلى الشخصية اللاسوية من حيث هي دلالةٌ، لأمكننا أن نتبين بأن اللاسوي يشي بسوي هو المختلف. المختلف مفرد قد يحيل على موقفٍ فكري للمؤلف، يختلف به عن الجماعة التي تحيل على أحزابٍ شاركت جميعها في هذه الحرب، وإن من أكثر من موقع لها، لكنها الحرب التي تقاتل فيها الجميع، على اختلاف مواقعهم، ولم يشارك فيها ـ حسب الرواية ـ المفرد، أو الشخصية اللاسوية. ما يجعل اللاسوية تبدو دلالة لما يتفكك ليوحي بمعنى السوية، أو بالسوي الذي لم يشارك في هذه الحرب.

يبدع خطاب رواية الحرب الشخصية اللاسوية المولّدة لدلالة توحي بما يتجاوز واقعها المرجعي، أو بما يوسع مجالها المعرفي ويجعل دلالة المدلول ومن حيث هي رفض لهذه الحرب، رفضاً، لدى القراءة، لكل حرب (لعلَّ هذا يفسّر عدم تعرُّض هذه الرواية لحرب لبنان مع إسرائيل التي لا يتلاءم معناها مع المعنى الذي يرتكز عليه بناء خطابها).

تتشكّل الشخصية اللاسوية كدال ومدلول حواري، ملتبسٍ، لا يكشف بسهولة عن السوي فيه.. إذ تبدو اللاسوية هويةً لهذه الشخصية، ترفضُها الجماعة، أو

لا تتعامل معها. هكذا يبدو الأمر في قراءة للظاهر. إلّا أنَّ هذا اللاسوي إذ يضمر سويته، أو يحاورها، يجعلنا نتبيَّن أنه هو، السوي، المرفوض. لا يُرفض السويُّ من منظور الرواية بل من منظور الجماعة التي اختلف عنها السوي، فكان اختلافه هو لاسويَّتهُ. كأنَّ الاختلاف هو الذي يحكم منظور الرواية على قاعدة هذا التداخل الملتبس: بين السوي واللاسوي، بين ما تقوله إيديولوجيا الحرب والآخذون بقولها وبين ما تقوله الرواية وفكرها.

وقد تبدو اللاسوية لشخصية ترفض الحرب دلالة على هزيمة لها، إلّا أنّها، وبغض النظر عن المعيار القيمي للموقف من هذه الحرب، تبدو اللاسوية، وعلى مستوى بنية الخطاب، هويّة لشخصية منتصرة فنياً، إذ تدمّر شخصية أخرى، هي شخصية البطل القومي، أو الشخصية النمطية، أو الإيجابية، وذلك لا بتدمير قواعد بنائها الروائي وحسب، بل أيضاً بتدمير جماليتها وما تعنيه من قيم فكرية وثقافية. أو لنقل بأن تدمير قواعد البناء للخطاب الروائي هو تدمير، في الآن نفسه، لجماليته وما تعنيه من قيم. هكذا، مثلاً، وبدل وعي البطل الفاعل، أو الوعي التجاوزي لسلبيات الواقع، تقدّمُ رواية الحرب بطلاً يكشف ولا يستشرف، وبدل المعرفة الشمولية التي هي إيديولوجيا البطل الشمولي، تعلن الشخصية في رواية الحرب بأنها لا تعرف، أو تظهر بصفتها لا تعرف، وتكتفي بالكشف، ويتركنا نعرف:

إنّ لا سوية خليل أحمد جابر تجعلنا نعرف بأن ابنه الشهيد لم يكن سوى ضحية.

كما أنّ لا سوية هاشم هي مرآة تُرينا أن الحرب لم تكن سوى دمار للذات.

ولا سوية اسكندر تقدم معرفة بمآل من يرفض الحرب، حين يغرق فيها الجميع.

وكذلك لا سويةُ خليل (في حجر الضحك) فهي معرفة لمعادلةٍ بين الأنوثة والسلام من جهة وبين الذكورة والحرب (أو العنف) من جهة ثانية.

* * *

في خلاصة أولى يمكن القولُ بأنَّ إناطة الدلالة بالفعل السردي وبهذه العلاقة الحوارية الملتبسة المنسوجة بين الدّال ومدلولاته (أي على مستوى اللغة السردية) بدل إناطتها بالحكاية، أو إنَّ إناطة الدلالة ببنية الشكل، أساساً، أو بكيفية السرد، وليس بالمسرود، أو بعناصره، وما تحيل عليه، هو بمثابة رهن للحقيقي بالفني (بما يعنيه من استخدام للتقنيات)، أو هو بمثابة اشتغال على فني يتولى مهمة إنتاج حقيقي يناظرُ الحقيقة، أو يعادلها، أو يستبدلها.

هكذا لئن أمكن القولُ بأنَّ الشخصية اللاَسوية هي، في رواية الحرب اللبنانية، أثرٌ لمرجع حي هو واقعٌ اجتماعيٌ معيشٌ يتزامنُ ورواية حكايته، فإنه يمكن الاستنتاج بأنَّ معنى الحرب الذي هو معنى لحكاية، أو لمسرودٍ، ترويه الرواية، يبدو معنى مرهوناً بخطاب حقيقيّ مناطٌ بفنيّته (الفني يشير إلى التقني، والجمالي إلى القيمي دون فصل بينهما).

يتراجع التاريخ في رواية الحرب هذه: تاريخ المدينة وأناسُها وحضارتُها وثقافتُها بما في ذلك ثقافة روايتها (ربما استثنينا رواية طواحين بيروت (1969) لتوفيق يوسف عواد التي سلَّطت الضوء على التناقضات الاجتماعية الطائفية في لبنان وتميزت بخصائص بنائية يمكن اعتبارها بداية لرواية الحرب اللبنانية).

كأنَّ رواية الحرب باشتغالها على فنيّة الخطاب وتمييز بنية الشكل، تكسر حدود الخصوصية (المناطة بالحكاية) لتفتح روايتها على الرواية. أو كأنها إذ تدمر مسرودها وتفتته إنما تدمر مناعة تماسكه وحصره في دائرة ذاكرته بحيث يصبح قابلاً لذاكرة أخرى تشارك، لا في الحكاية، بل في معناها وفي دلالات هذا المعنى. تحاورُها، وربما تعيد صياغتها وفق متخيلٍ لها.

وربما أثار المعنى المناط حقيقيّه ببنية الشكل ارتياباً!! إذ قد يبدو متروكاً لتنظيرات ترهن الخطاب السردي الأدبي، كما كل سرد، باللغة، وترهن الحقيقي المولَّد باللعب... وتترك المعنى يسبح في ضياع، أو تترك حقيقة المعيش الاجتماعي ـ التاريخي لاحتمالات نكران هذه الحقيقة أو تشويهها...

ويبرز السؤال، سؤالنا، أو السؤال الذي قد تكون الرواية المتعاملة مع التاريخ، أو مع مرجعيات أخرى (المدونات، الشهادة، قصاصات الجرائد، الرسائل، المرويّات الشفويّة المحفوظة في ذاكرة شهود على الأحداث...) تضمره:

هل تعامل الرواية اللبنانية مع التاريخ أو تعامل بعضها الصادر أواخر الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة، أي بعد ما يزيد على عقدٍ من الزمن على هدوء الحرب ووقف الاقتتال، هو تعامل يسعى إلى حقيقي فني تسنده حقيقة تاريخية، إذا جاز لنا مثل هذا القول؟

سؤال نترك الجواب عليه إلى دراسة لاحقة.

بحث قُدّم في ندوة الجامعة الأميركية في بيروت. برنامج أنيس المقدسي للآداب. وقد عُقدت هذه الندوة تحت عنوان: علم اجتماع الرواية: رواية الحرب الأهلية اللبنانية. وقد جرى نشره في هذا الكتاب معدلاً.

بيروت 2004

الفصل الثاني

دلالات المرجعي في العالم
المتخيَّل وبنيته الفنية

I ـ الثورة الناصرية ودلالاتها في رواية ميرامار

II ـ المسألة الطائفية في الرواية اللبنانية:
الدلالة في تحولاتها التاريخية

III ـ القضية الفلسطينية في الرواية العربية:
الدلالة واختلافها في المنظور التأليفي

I ـ الثورة الناصرية ودلالاتها في رواية ميرامار

تشكل رواية ميرامار[1] نموذجاً رائداً لبنية الشكل الروائي المتميز بحداثته واختلافه على أساس من تعامله مع واقع الثورة الناصرية وما آل إليه، هذا الواقع، قبيل الهزيمة.

إن آليات اشتغال خطاب ميرامار تتمتع، كما سنرى، بدرجة عالية من المهارة الفنية الهادفة، ضمناً، إلى توليد المعنى العميق للثورة والذي أدت خيانته، داخل الرواية، إلى الانتحار:

إن حكاية أناس البنسيون التي رواها عامر وجدي في الفصل الأول من الرّواية، والتي توحي بأنها شبه كاملة، تبدو غير كافية، لا لمعرفة القاتل، بل أيضاً لمعرفة المقتول، أو ما يعنيه المقتول في شخصيّته وفي سلوكه وفي فكره. هكذا يستمرّ السّرد، بعد الفصل الأول، لمعرفة القاتل/ المقتول، وربّما لمعرفة أشخاص آخرين جمع بينهم البنسيون، كلٌّ لسبب، وكانوا، بمجيء عامر وجدي

---

(1) ميرامار: كلمة من أصل لاتيني، ولكن نجدها اليوم في الاسبانية. تتركب هذه الكلمة من الفعل «ميرا» ويعني النظر بإعجاب، ومن الاسم «مار»، ويعني البحر. وميرامار هي اسم لكل مسكن، أو فندق جميل. وتحيل على عدة معان، منها: المكان الجميل القائم على الشاطىء، التوسط، التجارة والسياحة، الحياة السهلة، الكوزموبوليتية، وما تحيل عليه كلمة ميرامار، يتصل بعدة مدلولات في الرواية.

وأعتمد، في هذه الدراسة، الطبعة الثانية للرواية، دار القلم، بيروت، أيلول (سبتمبر) 1974، وسأورد الاشارات إلى صفحات الرواية في متن الدراسة.

بهم إلى منصب الرّاوي، شركاء في هذه الجريمة. جريمة أن يكون المقتول قاتل نفسه.

من هنا يبدو لي أنّ السؤال المضمر، سؤال من هو سرحان البحيري، أي سؤال معرفة المقتول، هو الذي يحكم منطق الرواية ويبرّر السّرد لاقامة بنية عالمها. فرواية ميرامار ليست، كما سنرى، رواية بوليسية، أي رواية تقوم على ترابط مجموعة من الأدلّة تكشف القاتل، ومن ثمّ ليست معرفة القاتل هي المعرفة التي تشكّل حافز السّرد ووجهته الداخليّة العميقة، بل هي معرفة المقتول بما يعنيه في الرّواية، من ممارسة وسلوك وتعامل مع الثورة الناصريّة. وربّما أمكننا استباق البحث والقول بأنّ معرفة القاتل هي، في البُعد الحقيقيّ لها، معرفة المقتول. كأنّ معرفة المقتول، بصفته تاريخ حياة، هي ما يضيء دلالات القتل وينقل الجريمة، من مستوى الحدث الفرديّ إلى مستوى الحدث التاريخي. إنّه زمن الاشتراكية في مصر في النصف الأول من الستينيات.

السؤال المضمر

انطلاقاً من هذا التصوّر الذي أفْترِضُ حول سؤال المعرفة الذي يبني الرّواية، والذي سأحاول، في إطاره، أن أظهر أنّ بنية الشكل ليست بنية شكلية، بل هي بنية دلاليّة موظّفة، ومحكومة بموقع فكري في الثقافة تقوله في وقت يصوغ فيه هذا الموقع منطقها الداخلي. انطلاقاً من هذا التصوّر أبدأ بالتوقّف عند السؤال المضمر:

مَن هو سرحان البحيري؟

«وكيل حسابات شركة الإسكندرية للغزل» (ص 33).

هكذا تقدّم صاحبة البنسيون النزيل الجديد إلى عامر وجدي، وطلبة مرزوق. سرحان البحيري هو الشابّ الذي ينضمّ إلى ثلاثة شيوخ في البنسيون، ثمّ يصل حسني علّام، شابٌ آخر وأصغر سناً من البحيري، ثم يأتي النزيل الأخير منصور باهي، وهو الأصغر من النزيلين السابقين.

ثلاثة شباب يتراتب وصولهم وفق تراتب أعمارهم، كأنّهم بذلك يشيرون إلى

تاريخ للزمن الذي جاؤوا منه إلى البنسيون. أو كأنّهم بانضمامهم، هم الشبّان الثلاثة، إلى الشيوخ الثلاثة، يضعون، دون إفصاح، علامة فاصلة بين زمنين: زمن ما قبل الثورة، وهو زمن مضى وبقي محمولاً في ذاكرة الشيوخ الثلاثة: عامر وجدي ومريانا وطلبة مرزوق؛ وزمن الثورة، وهو زمن حاضر يتداول على روايته الشبّان الثلاثة: حسني علّام وباهي منصور وسرحان البحيري. ويبقى عامر وجدي مجرد شاهد على تاريخ، يروي، كما يقول، ولا ينتقد. هكذا يقدم عامر وجدي الفصل الأول والأخير. كأنه بذلك يفتتح الرّواية لرواة آخرين يصنعون زمنهم. ثمّ يختم الرّواية لنشاركه في الشهادة عليهم، ولتستمر، من بَعْدُ الرّوايةُ.

ستة أشخاص في الرّواية يشكّلون مجتمع البنسيون العائلي، ينتمون إلى جيلين، إلى زمنين سياسيّين: زمن الملكيّة، وفيه الوفد وسعد زغلول، وزمن الثورة الناصريّة. ومع الستة تبدو الفتاة زهرة واسطة العقد. صبيّة صغيرة زهرة. هربت من القرية متمرّدة على جور جدّها وشقاء حياتها، وجاءت المدينة راغبة في «الحبّ والتعلّم والنظافة والأمل» (ص 46)، فقصدت البنسيون الذي كان يقصده والدها ليبيع لصاحبته ما يبيعه فلّاح من جبن وبيض ودجاج، لكن هي جاءت لتعمل، ولم يكن أمامها سوى أن تكون خادمة، خادمة للجميع.

سرحان البحيري ينتمي إذن إلى زمن الثورة، ويشغل، في إدارتها، منصباً حسّاساً: وكيل حسابات لشركة صناعية يغذّيها بالموّاد الأولية. قطاع هام هو قطاع زراعة القطن. إنّنا في صلب القاعدة الاقتصادية التي ترتكز عليها ثورة 1952 المصريّة، ثورة الفلاحين والعمال، الريف والمدينة، الأرض والمصنع. القطن واليد العاملة عمادان أساسيّان في الاقتصاد المصري وفي بنية المجتمع والوطن، تقوم عليهما الثورة. وسرحان البحيري يمسك بالإدارة المالية. يعيش، كما يقول، بين العمّال. وهو، كمسؤول عن الحسابات، يبدو لنا مسؤولاً عن معاش هؤلاء العمال. حلقة بسيطة، ولكن هامّة، هذه التي يمسك بها سرحان البحيري إذن. إنه أشبه ببرغي في نظام المال. به ترتبط وبشكل غير مباشر، القوى المنتجة، الاقتصاد، وثورة الاقتصاد. وظيفة سرحان البحيري في الشركة

تقف به بين قدرتين للعمّال: قدرتهم على العيش، وقدرتهم من ثمّ على مواصلة العمل والإنتاج. وعلى هاتين القدرتين للعمال تتوقف إمكانية استمرار المصنع، ومن ثمّ إمكانية استمرار القطاع العامّ كقوة اقتصادية في النظام الاشتراكي. وفي ذلك تجد الثورة الاشتراكية، كثورة سياسية، معادلها المادي، أي بناءها لمنظومة العلاقات الاقتصادية الاجتماعية.

الجواب المضمر في الشخصيّة المزدوجة

لكن سرحان البحيري الذي يشغل هذه المسؤولية الإدارية يتكشف في الرّواية عن شخصيّة مزدوجة: ظاهر وباطن. ظاهر ينتصر للثورة، وباطن يطعن الثورة.

في الظاهر وأمام الآخرين، أي أمام نزلاء البنسيون، يبدو متحمساً للثورة، مدافعاً عنها: «لقد خلق الرّيف خلقاً جديداً» (ص 35). هذه هي الصورة التي يُجمِّل بها الثورة في حضور طلبة مرزوق، ثم يضيف: «كذلك العمال. إنّي أعيش بينهم في الشركة فتعالوا وانظروا بأنفسكم» (ص 35).

لكن، وحين تعطي الرواية لـ سرحان البحيري دور الرّاوي في الفصل ما قبل الأخير، نرى سرحان آخر، نرى الباطن، نرى سرحان البحيري يتعاون مع علي بكير (وهو ليس من نزلاء البنسيون) لسرقة المصنع.

وعلى أنقاض المصنع المسروق يبدأ التخطيط لمصنع آخر. مصنع خاصّ على حساب المصنع العامّ. كأنّ المصنع الذي يعمل فيه سرحان البحيري ليس، ومن حيث هو ملكٌ للجميع، ملكاً له. أو كأنّ سرحان البحيري لا يعني أنّه مالكٌ في مصنع، الكل، في النظام الاشتراكي، مالكٌ له.

لكن هل يسرق سرحان البحيري المصنع الذي يعمل فيه لأنّه لا يعي هذه الملكية المشتركة، أم هل يسرق المصنع على العكس، بسبب وعيه لهذه الملكيّة.

الجواب مضمر في نسيج الرواية. وسرحان يقول في الرّواية: «أما اليوم فنحن الدولة».

«نحن الدولة». والدولة نحن. والدولة تسرق الدولة، نحن نسرق نحن، كأنّ ما هو نحن هو حلالنا.. والسّرقة لا تعود سرقة.

تزدوج شخصية البحيري وتبقى واحدة: راو يروي الحكاية. وفي الرواية يتولّد الظاهر والباطن، يتولّد الفارق بين الكلام السياسي المعلن والفعل اللاثوري المضمر، بين الاشتراكية والإخلاص للاشتراكية، بين النظام والأخلاق، بين النظام الاقتصادي السياسي وممارسة هذا النظام، بين قول النظري وتحويله من نظريّ إلى فعل ممارسة. وتبقى الممارسة إخلاصاً. ويبقى الإخلاص مسألة أخلاق.

وفي أخلاق البحيري، تبدو العداوة والصداقة للنظام أو الدولة، وجهين لعملة واحدة، أو سلوكين لمعيار واحد هو المنفعة.

والمنفعة كما تبدو عند البحيري هي طموحه الطبقيّ البورجوازي الذي يرى أن لا معنى للحياة بدون «فيلا وسيارة وامرأة» (ص 151).

من أجل «هاي لايف» يعزم سرحان البحيري على سرقة المصنع. ويخون وعده لزهرة.

التناقض المأزقيّ والاستبدال الطبقيّ

يبدو سرحان البحيري، في هذه المعرفة التي تقدمها لنا الرواية، نموذجاً لطبقة اجتماعية، هي، في زمن الثورة الاشتراكية، في السلطة. ومن موقع وجودها في هذه السلطة، تعيش تناقضها المأزقيّ بين أن تكون ثورية فتخلص في عملها لنظام الثورة، وبين أن تخون عملها وتخلص لطموحها فتكون بديلاً طبقياً للبرجوازية السابقة، أو للطبقة الغنية، طبقة الباشوات والإقطاع التي كانت لها السلطة.

غير أن الاشتراكية في الثورة الناصرية، تبدو، ومن خلال شخص سرحان

البحيري في الرّواية، ممارسة تقوم على استبدال طبقيّ: طبقة تسعى لكي ترث طبقة سابقة. البورجوازية الصغيرة التي وصلت إلى السلطة تعيش حلم وراثة الطبقة التي كانت في السلطة. فأسرة سرحان البحيري ليست من الأسر المعروفة، «لم يسمع بها أحد»، وبلا نسب، أو بلا أصول عريقة، «إنّ كل مولود في البحيرة هو بحيري» (ص 38)، وسرحان البحيري هذا يحلم ويسعى ليحلّ محل الباشوات والإقطاع والأعيان، أي يرشّح نفسه بديلاً لـ طلبة مرزوق.

فكرة الاستبدال الطبقي التي تحكم علاقة سرحان البحيري بالثورة، تشكل منطق الممارسة «الثورية» في سلوك سرحان البحيري. تنتج الرواية، ومن موقع نقدي، معرفةً بهذه الممارسة، وسلوك البحيري ينتهي به إلى الفشل، إلى اليأس والانتحار.

تجد فكرة الاستبدال الطبقي معناها في نمط البنية الروائية ذاته: فآليات انتظام السّرد، في بنية ميرامار، هي آليات معبّرة عن حركة الاستبدال الطبقي. المنطق واحد، منطق الفكرة ومنطق صياغتها الفنية.

كيف؟

إنّ مقولة «نحن الدولة» التي خوّلت سرحان البحيري السرقة عنت، في الرواية، أنّ لا شيء في نظام العلاقات الاجتماعية قد تغير، بل إنّ هذا النظام السابق الذي كان الإقطاعيون والباشوات يحتلّون موقع السيطرة فيه، والذي قامت الثورة لتغييره، راح على العكس، وفي أيّام الثورة، يتكرّر، وذلك بصعود البورجوازية الصغيرة بطموحاتها المادية واحتلالها موقع السيطرة البديل.

يتكرر نظام العلاقات الاجتماعية.. وتجد الثورة الاشتراكية ذاتها محكومة بإيقاع التكرار.

يتجلّى هذا الإيقاع التكراري في البنية السردية على مستوى التركيب البنائي ذاته: إنه شكل البنية ونمطها:

حكاية البنسيون تتكرّر في أربعة فصول. ما يجري من أحداث ويُروى، تعاد روايته، ويتكرر الزمن. كأنّنا أمام زمن لا ينمو، ولا ينسج تاريخه، بل يستعيد حركته بشروط العلاقات الاجتماعية ذاتها. وبذلك يبدو الروائي (نسبة إلى رواية) حاملاً لإيقاع حركة المرجعي الذي حكى عنه. أو يبدو المرجعي متحكماً في إيقاع حركة الروائي ذاته.

يؤدي التكرار في الرواية وظيفة دلالية مزدوجة:

- يتوسع في بناء المجال المعرفي الذي تسعى الرواية لإنتاجه.
- يكشف طبيعة علاقة الشخصيات بـ زهرة.

حركة التكرار والتوسّع في بناء المجال المعرفي

تبني الرواية مجالها المعرفي بحركة تكرارية. تبدو حركة التكرار هي نفسها حركة نموّ المعرفة في نموّ السرد الروائي. وحين تصل المعرفة إلى اكتمال قولها يصل الخطاب السردي إلى نهايته. ينتهي تكرار الحكاية وينكشف القاتل، أو تنتهي الحكاية وقد عقد السرد المعادلة بين المقتول والقاتل.

فـ سرحان البحيري الذي أعلن أنه ممثل الثورة يقتل نفسه. يقطع شريان يده اليسرى. ينتحر بترك دمه ينزف.

والمعرفة التي تصل إلى اكتمالها تقول:

- الممارسة الخاطئة تعني الانتحار.
- «نحن الدولة» نقضي على نحن، ننتحر.
- الثورة/ الممارسة تقتل الثورة/ النظام. والنزف هو الفشل والسقوط.

التكرار الذي هو آلية حركة الاستبدال الطبقي، يشير إلى مأزق نظام العلاقات الاجتماعية في الثورة الناصرية، ويصوغ المعادلة بين الفاعل وفعله، أو بين السبب والنتيجة. كأن سؤال الرواية ليس إلا جواباً عن سؤال آخر مسبق ومطروح على فشل الثورة. والرواية نسيج لمعرفة تقول إنّ أصحاب الثورة

يقضون على ثورتهم، وإن المقتول هو قاتل نفسه، والفاعل ذاتي، داخليّ: فلقد نسيت الثورة تاريخاً لا يُنسى، أو «مواقف لا يجوز أن تنسى»، كما يقول عامر وجدي، «حزب الأمة وما له وما عليه، والحزب الوطني وما عليه، والوفد وحلّه للمتناقضات القديمة وقاعدته من الطلاب والعمال والفلاحين» (ص 36/ 37). ولقد أخلّت الثورة، حسب عامر وجدي أيضاً، بالتوازن، فتركته ينشد «التوافق والتوازن في بناء ترعاه عين الحبّ والسلام» (ص 37)، ربّما، في ذلك إشارة إلى نظام بديل.

هكذا، والى سرقة سرحان البحيري، تبرز الإشارة إلى السلطة السياسية نفسها.

لكن، من يكرّر الحكاية، حكاية الأخطاء والفشل؟ هل هو سرحان البحيري وحده القاتل؟

إذا استثنينا عامر وجدي الذي يلتزم بدور الراوي الشاهد لتبدأ الرواية وتنتهي به، فإننا نلاحظ إضافة إلى البحيري، وجود شخصين آخرين يرويان الحكاية نفسها هما: حسني علّام ومنصور باهي. وبروايتهما للحكاية يتّسع مجال المعرفة بالمقتول الرّمزي ويبدو الفاعل أكثر من واحد.

إذن مَن هو حسني علّام؟

«من أعيان طنطا» (ص 33).

«غير مثقف وذو مائة فدّان على كفّ عفريت» (ص 61).

من الريف المصري حسني علّام، مالك أرض، طالته الثورة مع من طالت أرضهم. لكنه يقول أمام نزلاء البنسيون: «إني مقتنع تماماً بالثورة لذلك أُعتبر ثائراً على طبقتي التي جاءت الثورة لتصفيتها» (ص 35).

يقول حسني علّام ما يقول وتتكرر الحكاية، حكاية سرحان البحيري في علاقته بالثورة، تتكرر مع حسني علّام في علاقته، هو مالك الأرض، بالثورة. العلاقة المتناقضة بالثورة تتكرر. الظاهر والباطن، مع الثورة وضد الثورة وإن على حدٍّ مختلف. وتبقى عملية الاستبدال الطبقي هي نفسها. يقول:

«غَرُبَ مجد الريف وجاء عصر الشهادات يحملها أبناء السفلة، حسن، لتكن ثورة، ولتدككم دكاً، إنّي أتبرّأ منكم، سأنشىء عملاً، أتبرأ منكم يا فتات العصور البالية» (ص 57).

عقدة الغنى عند سرحان البحيري.

وعقدة المثقّف عند حسني علّام.

طموحان، بل حقدان طبقيّان: حقد الفقير وحقد الجاهل، يدفعان ممثليْن للثورة، لهدم طبقة والحلول مكانها.

ومقابل «هاي لايف» لازمة سرحان البحيري.

نقرأ: «فريكيكو. لا تلمني»، لازمة حسني علّام.

التوازي الدلالي، أو توازي معنى العلاقة بالثورة، ينهض بين ما يرويه البحيري وما يرويه علّام. التوازي لا التماثل. والتكرار هو ايقاع الفشل. بل هو تعدُّد الفاعل، واتساع مجال المعرفة بهوية العلاقة بين القاتل والمقتول. لا ينتحر حسني علام، ولكن شبهةَ الجريمة في مقتل سرحان البحيري تحوم حوله. مشاركٌ حسني علام في فعل الجريمة، لا الجريمة الحدث، بل الجريمة الرّمز. والحكاية التي يكررها حسني علّام حين يأتي إلى موقع الراوي، والتي تقدم معرفة بعلاقته بالثورة، هي عنصر من عناصر المعادلة التي تصل إليها الرواية: المقتول هو القاتل. الثورة تنحر الثورة. هكذا لا يصل الخطاب الروائي إلى هذه المعادلة إلا بعد حكاية حسني علّام ومنصور باهي. كأنَّ المعرفة بهما هي معرفة بهذه المعادلة، أو كأنَّ الرواية التي يكرر رواتها الثلاثة الحكاية ينسجون المعادلة. المعادلة الرواية، أو الرواية المعادلة. **والمعادلة قائمة على مستوى البنية الهيكلية للرواية، وهي نمط نسيج الخطاب نفسه.** كأن هذا النمط يودّ أن يقول إنّ الزمن العربي، كتأريخ لبنية اجتماعية، يعاني المأزق ذاته: مأزق التكرار، أو مأزق الحكاية التي لها إيقاع الفشل.

هكذا يأتي منصور باهي إلى موقع الراوي وتتسع دائرة المعرفة بالفاعل:

الشبهة التي تحوم حول حسني علّام في مقتل سرحان البحيري، تحوم أيضاً حول منصور باهي، ولكن في دلالة مختلفة، بل ونقيضة. منصور باهي يريد أن يقتل سرحان البحيري، وحين يجري الكلام على الجريمة يعترف قائلاً: «أنا قاتل سرحان البحيري..!» (ص 209).

يكتشف منصور باهي خيانة سرحان البحيري ويسعى جاداً لقتله. لكنه حين قال: «أنا قاتل سرحان البحيري»، كان يتوهّم.

هل تختلف إذن علاقة منصور باهي بالثورة؟ في مثل هذه الحال، ما معنى أن تتكرر الحكاية؟

ربّما كان علينا أن نعرف، قبل السؤال، من هو منصور باهي، أو هذا الصوت المذيع في محطة بالإسكندرية، فتكرار الخطاب للحكاية ربما وجد معناه في هذه المعرفة.

«إنه من جيل الثورة الخالص» (ص 28). هكذا يعرّفه عامر وجدي. أما هو فيقول إنه اشتراكي قبل الثورة (ص 105).

شيوعيّ منصور باهي كما تشير الرواية في أكثر من كلام لها. لكنه، كشيوعيّ، يعاني مأزقاً مزدوجاً، أو مركّباً. وتتجلى المعاناة المأزقية في السؤالين المطروحين، حكماً، على الشيوعي:

ـ كيف يمكن للاشتراكي أن يكون مع ثورة اشتراكية تضع أستاذه (فوزي) في السجن؟

ـ وكيف يمكن أيضاً أن يقتل من تعتبره الثورة رمزاً لها (البحيري) ويبقى مع الثورة؟

يمثّل منصور باهي، بعلاقته هذه بالثورة، الإخلاص المعاق، والواقع الفكري والنفسي المرتبك. لذا فهو يعيش وهم إنقاذ الثورة، لأن إنقاذها يبدو قضاءً عليها.

يبدو المأزق، في وجهٍ منه، قائماً في علاقة الذات مع الذات. أو في علاقة

فكر الحزب بموقفه: كيف يكون الحزب اشتراكياً ويقف إلى جانب من يعتقله؟ أو كيف تكون الثورة الاشتراكية ضد الاشتراكيين؟

«إننا نكذب»؟

والكذب على مستوى الأخلاق يعادل العفن على مستوى الجسد. حين نكذب يتعفّن الجسد، وحين لا يستقيم الفكريّ يتعفّن المادي.

«العفن يجري مع الهواء، ولعله يصدر أصلاً من ذاتي أنا» (ص 98).

«أنا» المتكلم هو، هنا، أنا الشيوعي في علاقته بسلوك الثورة، وبموقف سلطة النظام منه. وصمتُ هذا الـ «أنا»، وقبوله هذا الموقف، يعني: «أننا نكذب لنقنع الآخرين بأننا صادقون». يصمت الـ «أنا» لأنه مندمج في الحزب، ويصير، الـ «أنا» هذا، نحن الذين نقبل ما هو ضدنا، أي ما هو ضد الاشتراكية، لنقنع الآخرين بصدقنا، أي بأننا اشتراكيون.

لكن، أليس مأزقاً أن تصير الاشتراكيةُ ضدَّ الاشتراكية؟ أليس في ذلك معنى العبث والاستحالة، وعلامة من علامات الانتحار الذي يجعل من الفاعل موضوعاً لفعله؟

التكرار يكشف علاقة الشخصيات بزهرة

تبدو زهرة نقطة مركزية في حركة التكرار التي يمارسها الرواة، الشباب الثلاثة، في رواية ميرامار. الثلاثة يحبون زهرة لكن لا للزواج بها. زهرة نقطة في دائرة، وفضاءُ الدائرة، الزمنُ، تنسجه مجموعة من العلاقات التي تنهض بين هذه الصبية من جهة ونزلاء بنسيون ميرامار من جهة ثانية، بمن فيهم مريانا صاحبة البنسيون، وطلبة مرزوق بهوية انتمائه إلى نظام العهد السابق، وعامر وجدي نفسه.

تكشف مجموعة العلاقات هذه عن هوية ما يربط كلّاً من الشخصيات بـ زهرة، كما عن علاقة زهرة بهذه الشخصيات وموقفها منها، داخل المكان

الواحد نفسه، البنسيون. وتبدو زهرة رمزاً لشعب مصر في زمن الثورة، رمزاً لبدايات التحوّل والنمو، وللتطلع نحو الأفضل. إنها الرغبة في بناء زمنها القادم في إطار المدينة وما تعنيه من شروط عيش ومستوى حياة. لكن زهرة تبدو، في مجموعة العلاقات هذه، ضحية الجميع. مأساتها تنهض على حدّ علاقتها، بشكل خاص، بسرحان البحيري، فهو، وكما نقرأ في الرواية، وعلى لسان منصور باهي «التفسير المادي للثورة» (ص 107).

زهرة ضحية الجميع، ما عدا عامر وجدي، لأنّ الجميع يستغلّ زهرة، أو يفيد منها دون أن يفيدها.

وحده عامر وجدي يخلص لـ زهرة. الصحافي القديم يبدو أباً عطوفاً على زهرة وصديقاً ناصحاً لها بلا مصلحة سوى مصلحتها. وحده عامر وجدي يخلص لزهرة في القول والمعاملة.. وإخلاص عامر وجدي لزهرة، هو إخلاص من يرى في من يخلص له حياته. «لا أحد في الدنيا سواك» (ص 30)، يقول لها في بداية الرواية. وفي نهاية الرواية تقول له، وقد افترّ «ثغرها عن ابتسامة حنون»: «ولن أنساك ما حييت أبداً» (ص 222). زواج صداقة، وحبّ أبوي، ينعقد بين الراوي الشاهد، أو المثقف المسنّ، وبين زهرة، الفتاة الناشئة والحاملة آمال مستقبل أفضل.

التكرار الذي كشف في دلالة أولى له أن المقتول هو قاتل نفسه، يكشف في دلالة ثانية له أن الدراما التي يعيشها بنسيون ميرامار، في زمنه الحاضر، هي دراما العلاقة بين الثورة برموزها الثلاثة، والشعب برمزه الواحد، زهرة.

في هذه الدلالة الثانية لا تتمخّض الدراما عن شعب مهزوم، فـ زهرة تقرّر مغادرة البنسيون. «سأذهب صباح الغد» حتى لو عدلَتْ المدام، صاحبةُ البنسيون، عن رأيها، وقبلت أن تبقى زهرة عندها. «سأكون أحسن ممّا كنتُ هنا» (ص 222) تقول زهرة بتأكيد وثقة.

أما في الدلالة الأولى، حيث يتعدد الفاعل ويتنوع، فإنّ الجريمة تتكشف في

نهاية الرواية عن كونها «جريمة تهريب الغزل وبذلك نؤكد الانتحار» (ص 221)، وهو أمر يستوقفنا لنرى أن الجريمة تنتقل بمغزاها من الفاعل إلى فعله. من الفاعل بما يرمز إليه من سلطة سياسية إلى الفعل بما يعنيه من أخلاق. الجريمة التي نسجت في مدارها الروائي معاني رمزت بها إلى الثورة من حيث هي نظام وسلطة تتكشف في نهايات الرواية عن أنها جريمة لفعل أخلاقي: السرقة والتهريب.

من السياسة إلى الأخلاق

ينتقل مغزى الجريمة من الفاعل إلى الفعل. من السلطة والنظام إلى الممارسة. والممارسة لها هنا طابع أخلاقي. أو هي مدلول يحيل على الضمير أكثر مما يحيل على القانون، على الأمانة أكثر مما على الرقابة. يتراجع ما يرتبط بالنظام وما يحيل على السلطة: القمع، ومناهضة الحريات الفكرية والسياسية والتنكر لإنجازات الماضي الإيجابية وتنصيب حكم الحزب الواحد وإلغاء الأحزاب الأخرى. وهو ما ألمحت إليه الرواية بشكل سريع (الإشارة إلى سجن فوزي مثلاً. انصياع منصور باهي لأمر أخيه الضابط، التنكّر لوطنية حزب الوفد..). يتراجع ما يشي بكلام على الثورة من حيث هي سلطة.

يتضاءل عامل السياسة، كمرجع يفسّر فشل الثورة، لحساب الأخلاق: الأمانة والنزاهة والإخلاص في العمل، هي ما يقابل التهريب والسرقة، وربما هي ما كان سيردع سرحان البحيري الذي أغواه المال. ممثّل الثورة يميل إلى أن يكون نموذجاً لفئة، أو لشريحة اجتماعية، وتعبيراً عن بنية نفسية أخلاقية لهذه الشريحة، أكثر منه ممثلاً لسلطة سياسية.

تترك المعرفة مرتكزها المادي ـ السياسي والطبقي إلى السلوك الشخصي والأخلاق.

رمز الثورة وتفسيرها المادي، حسب الرواية، يستوي، في الفعل الروائي،

على المستوى الاجتماعي ـ السلوكي. أخلاق تميل في جريمتها عن سلطان السلطة، كأنّ العامل الأساسي، أي الثورة من حيث هي سلطة ونظام، يترك مكانه لأثره. العامل الأساسي (السياسة) يغيب في أثره (الممارسة والأخلاق)، وتبرز بنية الإنسان الأخلاقية كموضوع للنقد والمساءلة.

تبدع الرواية وَهْمَ الفاعل الأول، سرحان البحيري، القاتل. لكنها تنتهي إلى نفيه في فعله.. وبين ما توهم به الرواية وما تنتهي إليه يلتبس مدلول الفاعل الأول، القاتل الحقيقي للثورة.

ـ لا يبدو سرحان البحيري فاعلاً أوّل، فهو قد سرق بدافع الحاجة. وسرقته بقصد التهريب لم تكن من موقع له قوي ونافذ في السلطة السياسية، فقد كان مجرّد وكيل حسابات. كما أنه لم يكن مقتنعاً تماماً أو مخططاً من تلقاء ذاته لجريمته. كان متردداً ولم يوافق إلّا بعد أن تأمّل صورة الواقع الذي يعيشه في مرآة علي بكير الذي قال.

«الخطوات المشروعة سراب، صدّقني. ترقيات وعلاوات ثمّ ماذا؟ بكم البيضة؟ بكم البدلة؟ وها أنت تتحدث عن فيلا وسيارة وامرأة. حسن، افْتِني إذن؟ وقد انتخبت عضواً في الوحدة فماذا أفدت؟ وانتخبت عضواً في مجلس الإدارة فماذا جدّ؟ وتطوعت لحلّ مشكلات العمال فهل فتحوا لك أبواب السماء؟ والأسعار ترتفع والمرتّبات تنخفض والعمر يجري، حسن، ما الخطأ؟ كيف وقع؟ أنحن أرانب.. عزيزي.. اعدلني على القِبْلة..» (ص 153).

عضو فاعل سرحان البحيري، لكنه مجرد مشارك، وسبب الجريمة يبدو أكبر منه وأعمق. وهو إذ يُقْدِمُ على فعلته، السرقة، يبدو خائفاً، ربما من ضميره، لكن أيضاً من انكشاف أمره، وبالتالي من عقوبة تأتيه من فوق، ممن هم أعلى منه رتبة، وأكثر منه سلطة ونفوذاً! هكذا وحين يفتضح أمره أمام السائق يشعر بالمأزق وينتحر.

ـ لئن كان سرحان البحيري يتراجع عن مكانة الفاعل الأول، فإن تعدّد الرواة الذي يوهم بتعدّد الفاعلين، لا يبدو معادلاً لفاعل أول. ذلك أن تعدّد

الرواة هو نوع من مشاركة يتبدّد بها الفاعل الأول ولا ينحصر. يتبدد في النسيج الاجتماعي، تغيب السلطة في هذا النسيج لتبقى حاضرة، ولكن على بُعْدٍ. كأنّ لا معنى لهذه السلطة إلّا في حواشيها، وفي أثرها الذي هو في المعيش مغاير لها. فالرواة الثلاثة أقرب إلى أن يكونوا نماذج تشير إلى شرائح اجتماعية تصنع هي الثورة بشكل ينسب أخطاء الثورة إليهم:

ـ حسني علام يمثل قطاع الفلاحين والإقطاعيين.

ـ سرحان البحيري يمثل السواد، أو عامة الشعب من غير العمال والفلاحين.

ـ منصور باهي يمثل المثقفين اليساريين.

إن انحرافات هؤلاء، أو ممارساتهم الخاطئة، تحيل، بشكل أساسي، على هوياتهم وانتماءاتهم الاجتماعية، كأنّ لهذه الانحرافات والممارسات تاريخاً قوامه البنية الاجتماعية نفسها، أو ميرامار، هذا البيت المفتوح على البحر. أو هذا الفندق الذي يشير إلى الحياة السهلة التي يحاول نزلاؤه الجدد استعادتها في زمن الثورة.

أما بقية شخصيات الرواية فهم، ليسوا حتى في موقع الفاعل: إنهم إما في موقع الراوي الشاهد (عامر وجدي)، وإما فقط في موقع الشاهد (طلبة مرزوق، مريانا)، وإما في موقع من يقع عليه الفعل (زهرة).

يغيب الفاعل الأول في ميرامار. «السلطان السياسي» الذي وجه إليه طه حسين نقده المباشر بعد مرور أشهر على قيام الثورة، والذي يمارس في ظله رواة ميرامار ما يمارسون من أفعال، أو يفسرون الثورة، تحت إمرته، كعلاقات اجتماعية متنوعة. يغيب هذا الفاعل الأول، أو يتبدد، في أثر يكاد أن يحيده، أو يلقيه في غبش المراوحة والالتباس. إن الثورة، بما تعنيه، من سلطة وقيادة في المرجعي الواقعي، تغيب في صياغة هذا المرجع خطاباً روائياً، ويصير الفاعل، في الرواية، لا هي (السلطة والقيادة)، بل هم. ويظهر فشل الثورة فشلاً لا يحيل على هي بل على هم، هم الرواة الثلاثة.

التقنية والتوظيف

بهؤلاء الرواة الثلاثة تقدم الرواية معرفة نقدية. ثلاث شخصيات تعطيهم الرواية، أو يعطيهم الراوي الشاهد، عامر وجدي ومن ورائه المؤلف الضمنّي، مكانة الراوي. هم يروون، وكأنهم بذلك يأتون إلى موقع الفاعل الأول. الرواية تضع الرواة موضع الفاعل. كأنهم بذلك بديل تقني يسعى لتوليد بديل من الفاعل الأول في المرجعي الواقعي. وفي هذا الاستبدال يلتبس الاجتماعي بالسياسي، الفاعل بفعله، أو المنتحر بجريمة قتله.

إن تقنية تعدّد الرواة، في ميرامار هي تقنية موظفة لاستبدال يوهم بالفاعل الأول دون الافصاح عنه. يراه في أثره دون وضوح الإحالة عليه، وهو بذلك يلتبس.

وعليه فما هو تقني في الرواية موصوف بتكرار الحكاية وتعدد الرواة، ويؤدي، بحكم هذا التكرار، وظيفةً دلالية مزدوجة (توسيع مجال المعرفة بالرواة الثلاثة وكشف علاقة الشخصيات بزهرة)، يبدو، في الرواية، مؤدياً أيضاً وظيفةً دلالية أخرى، هي توليد مدلول اجتماعي بديل لمدلول سياسي، أو مدلول اجتماعي يتبدّد فيه المدلول السياسي.

تعتمد ميرامار تقنية تعدد الرواة الذين يمارسون، على مستوى المتخيّل، وظيفة توليد وهم الفاعل الأول البديل. يشير الفاعل الأول البديل إلى معنى يخصّ علاقة المتخيّل بالمرجعي، أي علاقة الأدبي الروائي بالاجتماعي السياسي. وهي، أي هذه العلاقة، مندرجة في زمنها التاريخي الذي هو زمن الثورة الناصرية، أي زمن وجود القائد الثوري، جمال عبد الناصر، على رأس سلطة سياسية ثورية.

إذن،

كيف نفهم هذا الالتباس أو نفسره في ضوء هذه العلاقة بين المتخيل والمرجعي؟

وما هو أثر هذه المعرفة النقدية المنتجة، في إطار هذه العلاقة نفسها بين المتخيل والمرجعي، في تحديد نمط روائي عربي؟

الالتباس أثر فنّي لواقع مرجعي

يبدو لي أن الرواية العربية المعاصرة تعاني مأزق التعامل النقدي مع واقع مرجعي منسوب إلى سلطة ثورية. لذا تحاول حلاً بإيجاد بدائل فنية، أو توظيفات تقنية، تطبعها أحياناً بطابع الالتباس، الأمر الذي يخصص السردي الروائي العربي فيتشكل أثراً فنياً معبّراً عن واقعه وزمنه.

والمأزق هذا ليس مطروحاً أمام الخطاب الروائي فقط، بل أيضاً أمام الخطاب الشعري، وربما أمام الكتابة الثقافية بعامة. وهو، أي المأزق، قائم (أساساً، في السياسي نفسه)، في الواقع المرجعي نفسه، وفي بعض السلطات الثورية العربية.

فنحن ومنذ أواسط القرن الماضي تقريباً نعيش، في عدد من مجتمعاتنا العربية، أزمة أنظمة تأتي إلى السلطة بصفتها المعارضة أو الثورية. والراجح أن المعارضة، أو الثورية تجد تفسيرها، بالنسبة إلى هذه الأنظمة، في العلاقة مع الخارج أكثر مما تجده في العلاقة مع الداخل. والخارج هو الاستعمار أو الغرب أو الآخر. وهو أمر يسم حركة التحرر الوطني بواحديّة البعد، ويعطي أولوية، شبه مطلقة، لهذه العلاقة مع الخارج التي يستمد منها النظام شرعية الاعتراف به والتأييد له، وربما شرعية القمع وإلغاء النقد في ما يتعلق بشؤون المجتمع المعيشية، وحرياته، وحقوقه في حياة إنسانية عادلة. كأنّ التحرر على مستوى الوطن ليس أيضاً، وفي الوقت نفسه، تحرراً على مستوى البنية الاجتماعية نفسها، أو كأن تحرير الوطن من تبعية الخارج هو وضع المجتمع في حال تبعية للسلطة المحلية.

فالثورة الناصرية مثلاً قامت بإنجازات هامة في ما يتعلق بالعلاقة مع

الاستعمار: التأميم، وتحرير المرافق العامة من سلطة الأنظمة الرأسمالية الاستعمارية وإعادة حق استثمارها ومردودها إلى السلطة المحلية. وهو مما أكد الطابع الثوري والتحرري الوطني للسلطة الناصرية. أما في ما يتعلق بحركة التحرر الاجتماعي فقد وقعت هذه السلطة ذاتها في ممارسات خاطئة، تمثّلت في الحدّ من الحريات العامة، فكان منها إلغاء التعددية الحزبية، وإقامة حكم الحزب الواحد، ومحاولة توظيف النتاج الإبداعي ومنابره ومؤسساته لخدمة النظام، وتفشّي الفساد في القطاع العام، ونقل ثمرة إنتاجه إلى القطاع الخاص، مما أدى إلى تقويض عدد من مرتكزات التقدم الاجتماعي، وإلى تدني مستوى الإبداع في المؤسسات التابعة للدولة.. هكذا برز السؤال حول إمكانية (ومعنى) تسمية مثل هذه السلطة، وفي الجانب المتعلق منها بالبنية الاجتماعية، بحركة تحرر.

إن التناقض المرفوض بين البعدين الخارجي والداخلي في ممارسة مثل هذه الأنظمة، المعارضة أو الثوريّة، ولّد مأزقاً في التعامل معها. إذ كيف يمكن ردّ الأخطاء إلى فاعل أول له في وجهٍ منه سمة ثورية تحررية، وفي وجه آخر، لا سمة الدكتاتور العادل الذي يبقى قبوله ممكناً، بل سمة النظام المخابراتي المهين. أو كيف يمكن أن يكون الثوري قمعياً، والمعارض سلطوياً، والوطني لاديموقراطياً؟. وهل يمكن أن تكون حركة التحرر الوطني وطنية في ممارسة قمعية، وكيف يكون التحرير تحريراً للوطن دون أن يكون تحريراً للمجتمع نفسه.

الحل التقني والسؤال الغائب

في إطار هذه العلاقة بين التناقض المأزقي المتمثلة في الفاعل الأول: السلطة الثورية ببعديها الخارجي والداخلي، يبدو اقتصار التناول على البعد الخارجي واستبدال الفاعلين الأولين بالفاعل الأول، وتقدم الراوي الرئيس الذي يختبىء خلفه المؤلف، بصفة الراوي الشاهد الذي يترك الكلام لرواة آخرين، أو

لفاعلين يتماهون مع فعلهم ليشتغل فعلهم كشهادة عليهم.. يبدو كل هذا حلاً تقنياً لتناقض مأزقي يطرحه الواقع المرجعي على الفني. كأن الراوي/ المؤلف الضمني يحل مأزق التناقض بوضع الفاعل الأول خارج عالمه الروائي ـ ففي الرواية فاعلون لا فاعل واحد ـ أو بوضعه خارج سؤال يطرحه الواقع المرجعي على العمل الروائي.

كيف يمكن للكتابة الروائية أن تجيب، روائياً، عن السؤال الغائب فيها. السؤال الذي ينتج معرفة بالواقع التاريخي في كليته، في عمقه، أي في علاقة التناقض المأزقي بين الداخلي والخارجي؟ بين التحرر الاجتماعي والتحرر الوطني؟

وغياب السؤال لا ينفي طرحه، بل ربما كان في غيابه في الرواية مدعاة لطرح سؤال آخر:

لماذا يتعدد المخطئون وتُكرَّر الهزائم وتنتهي الثورة إلى نقيضها، وبدل التغيير تصل الثورة إلى بعث الحلم الهادىء لدى أعدائها، فيبشرون بالبديل الثالث: أميركا، كما يقول طلبة مرزوق في نهاية ميرامار. «أميركا التي ستحكمنا عن طريق يمينيين معقولين» (ص 221)؟

التنبؤ بالعواقب: هذا ما انتهت إليه رواية نجيب محفوظ التي صدرت طبعتها الأولى عام الهزيمة الحزيرانية. «نبوءة» لا تكتمل في روايتها صورة الفاعل الأول، بل يُختزل الفاعل في تعدده، ويلتبس بغيابه في فعله. ويبقى الالتباس بديلاً تعبيرياً عن غياب السياسة القامعة في الاجتماعي المقموع والمتقوّض، أو عن غياب العلاقة بين الداخلي والخارجي.

الالتباس: الظاهرة والتفسير

يبدو الالتباس سمة لا تقتصر على رواية ميرامار، بل تتعداها إلى أكثر من رواية عربية معاصرة تناولت، في سردها، وضعية اجتماعية مرتبطة بفترة من

فترات التغيّر المفصلي في تاريخ بلداننا العربية المعاصر. وعليه يبدو السؤال عن تفسير لهذا الواقع الروائي، في سمته هذه، سؤالاً مشروعاً. ولئن كنت لا أدّعي امتلاك تفسير جاهز أو أكيد فإنّي أترك ما سوف أقدمه مطروحاً للنقاش:

إن الالتباس، من حيث هو معادل فني للعامل المأزقي التاريخي، لا يعود، في نظري، إلى رؤية تبسيطية تتعامل بها الكتابة الروائية العربية مع المرجع الواقعي، بل إلى نوع من الحيلة الفنية تخوّل الكتابة قول ما لا يقال في ظلّ سلطة ترفض النقد والمساءلة. لقد أبدعت ميرامار الشكل القادر على قول المدلول المشروط بزمنه التاريخي، ليتخصص الشكل بمدلول فيه، أي بمرجعي حاضر فيه قولاً روائياً متميزاً.

ولئن كنت أرى أن الالتباس في صياغة الفاعل الأول لا يعود إلى رؤية تبسيطية تتعامل بها الكتابة الروائية العربية مع الواقع الاجتماعي، فإني أيضاً لا أذهب مذهب بعض النقاد والقرّاء الذين يعتبرون أن الرواية التي تحاول أن تبدو، بالاتكاء على الراوي الشاهد، بعيدة عن موقف سياسي مباشر، إنما هي رواية الموقف الضدي، المنحاز في الخفاء. أي هي رواية النظر إلى السلبيات، سلبيات السلطة الثورية، دون رؤية الإيجابيات المتمثلة، بالنسبة إلى رواية ميرامار مثلاً في التأميم ومحاربة جيوش الفرنسيين والإنكليز، والسعي إلى القضاء على الفقر والجوع.

إن اتهاماً كهذا لرواية ميرامار، أو لغيرها مما يحاكيها نمطاً وموضوعاً سردياً، هو اتهام يعيدنا إلى ثنائية ميكانيكية تقول بأن من ليس معنا فهو ضدنا، كما أنه يعبر عن نظرة سطحية لا إلى العمل الروائي وحسب، بل أيضاً إلى الواقع الاجتماعي، أو إلى حقيقة الكتابة في علاقتها بالمرجعي نفسه.

فالمعرفة النقدية التي أنتجتها رواية ميرامار، تبدو إضاءة هامة في إطار شرطها التاريخي، لأنها معرفة تتعلق بسلطة ثورية وتشكل، بطابعها النقدي، خروجاً على العام، وتجرؤاً على وعي متشبث بالثورة حاضن لها بلا حساب.

لقد صدرت الطبعة الأولى من ميرامار في ذروة المدّ الناصري، وفي جوّ

الحلم العارم الذي حمل الكثيرين من أنصار الثورة، بل ومن دعائمها، على الصمت عن أخطاء السلطة، وخاصة ما تعلق بالممارسة الديموقراطية للحريات الفكرية. ففي الوقت الذي كان الخطاب اليساري الحزبي يرجىء النقد ويرى فيه فعلاً يؤذي الثورة ويعيق عملية النضال والتحرر من الاحتلال والاستعمار، وفي الوقت الذي كان فيه الخطاب الجماهيري الشفوي يُجمع على الانتصار المطلق للسلطة السياسية الثورية، ويقفز فوق كل نقد يكشف عواملَ هزيمة حزيران المروّعة ـ هذه العوامل التي لا ننكر أن بعضها كان يجد تفسيره خارج الثورة ـ كان القول الأدبي الروائي، وربما غير الروائي، يمارس النقد ويصوغ وعياً يسمو به عن التزييف ليضعه أمام مرارة الحقيقة. وبذلك كانت العلاقة بين الروائي والمرجعي تُمارَس، لا لإنتاج الوعي النظير، أو لرسم الصورة الذهنية التي تشكل وعياً سائداً لفئات جماهيرية واسعة، وربما لمجموعة من المثقفين (نشير هنا على سبيل المثال إلى تظاهرات التأييد التي تلت هزيمة حزيران والى كتاب عبد الحي دياب **الاقطاع الفكري وآثاره** الذي سبق الهزيمة)، بل لإنتاج معرفة بما يأبى الفكر معرفته، وربما بما يعزّ على الفكر معرفته، لأنه مرآة تحمل العين على قراءة ما لا ترغب في قراءته.

أخلص إلى القول بأن الرواية العربية الحديثة، وفي نموذجها هذا الذي قدمنا، **ميرامار**، تمارس دوراً في الصراع الثقافي ـ السياسي. وهي إذ تنتج بتشكلها الفني المميّز معرفة نقدية بمرجعها الاجتماعي الحي، إنما تفتح أمام الوعي الإنساني العام باب التأمل والمساءلة، وربما سبيل الوصول إلى الحقائق.

مكتبة الاسكندرية، احتفالية الريشة والقلم:
نجيب محفوظ 2-4 تشرين الأول/أكتوبر 2001

II ـ المسألة الطائفية في الرواية اللبنانية
الدلالة في تحولاتها التاريخيّة

تمهيد

هبونيَ عيداً يجعل العربَ أمةً ... وسيروا بجثماني على دينِ جرهم
فقد فرّقت هذي المذاهبُ شملَنا ... وقد حطّمتنا بين نابٍ ومنْسِم
سلامٌ على كفرٍ يُوَحّد بيننا ... وأهلاً وسهلاً بعدَه بجهنّم!

ديوان الأعاصير

هذا ما قاله الشاعرُ اللبناني رشيد سليم الخوري، المعروف بـ «الشاعر القرويّ»، منذ ما يزيد على ستة عقودٍ من الزمن. وليس المعنى العميق في قوله هو ما جاء في بعض عباراته تلك، أي السيرُ بجثمانه «على دين جرهم» القبيلةِ الجاهليّة، ولا الكفرُ، ولا الترحيبُ بجهنم. بل المقصود هو مناهضته لانقسام اللبنانيين والعرب على حدّ الهوية، وما جرَّ إليه هذا الانقسامُ من اقتتالٍ قاسى أبناءُ الشعب اللبناني ويلاتِه على مدى تاريخ لبنان الحديث. فكأنَّ الشاعر يودّ أن يقول: إذا كان الدينُ بمذاهبه وطوائفه هو سببَ هذا الاقتتال الأهلي، فأنا مستعدٌّ للتخلّي عن هذه الهوية، والعودة إلى ما قبلها، ولو كان الثمن جهنّم.

والحقّ أنّ الشاعر كان يَعْرف أنَّ ما تعانيه الأمةُ عامةً، واللبنانيون خاصة، ليس الدين، بل توظيف الانتماء المذهبي والطائفي في خدمة السياسة وديمومة

سلطة أصحاب السلطة. وهو توظيف أدى إلى الاختلاف بين اللبنانيين على مفهوم الأمة ومعنى الهوية الوطنية: أي بين أن تكون الأمة أمة عربية، وبين أن تكون أمّة لبنانية (مسيحية)[2]: أو بين أن تكون الهويّة انتماءً إلى القومية العربية، أو إلى الوطن لبنان.

إنّه تاريخٌ طويل، تاريخ هذه الحروب عندنا، التي تقاطع فيها السياسيُّ بصفته سلطة ونظاماً، مع المذهبي والطائفي. وهو تقاطعٌ ترسَّخَ وغدا بنيويّاً، يُعيد إنتاج نظامه ويأسر أبناء الوطن داخله، حتى لكأنّه قدرٌ إلهيّ، يعادل الخروجُ عليه الخروجَ على الدين.

فمنذ نظام القائمقاميتيْن في الجبل اللبناني، حيث يوجد الدروزُ المسلمون والموارنة المسيحيون، جرت إثارةُ العصبية المذهبية بغية توظيفها سياسياً، أي جرى استغلالُها لتكريس سلطة الأمير على إمارته. إنها، إذن، عصبيةٌ ظاهرها دفاعٌ عن الدين، وباطنها الحرصُ على ديمومة سلطة الأمير. وإنه نزاعٌ سياسي لا يتورع أحد الأطراف عن قتل الطرف الآخر حين ينازعه على هذه السلطة، أو حين يستولي عليها، حتى وإن كان يشاركه في الانتماء إلى الدين نفسه أو المذهب نفسه.

وليس أدلَّ على ذلك من الحكاية الواقعية التي روتها زينب فواز (1846 ـ 1914) في روايتها حُسْن العواقب (1899)؛ فأحداث هذه الرواية تقع في جنوب لبنان، في جبل عامل؛ وأبطالُها من أبناء هذا الجبل، ويقيمون فيه، وينتمون إلى الطائفة الشيعية المسلمة نفسها. تروي الروايةُ حكاية الأمراء الإقطاعيين والصراع على السلطة ضمن العائلة الواحدة، وبين أبناء العمومة.

---

(2) يذهب بعض المفكرين المسيحيين الى اعتبار الموارنة لا مجرد طائفة مسيحية، بل «أمة مارونية» راجع:

Edmond Rabbath, *La Formation historique du Liban politique et constitutionnel*, 2eme éd. (Beirut: Librairie Orientale, 1986), p. 131.

وقد أوردته رفيف رضا صيداوي في كتابها: النظرة الروائية الى الحرب اللبنانية 1975 ـ 1995 (بيروت: دار الفارابي 2003)، ص 33.

وهو، وإن اتخذ في الرواية طابع الصراع بين الخير والشر، المحيل على قيم دينية، فإنّه يبقى خارج الصراع الذي تحرّكه العصبيةُ المذهبيةُ، بل هو اقتتالٌ على السلطة يَدفع ثمنه الفلّاحون جميعهم، إذ يفقدون بسببه الرزقَ والأبناء ويزدادون فقراً ومآسي[3].

إذا كان كشفُ الطابع السياسي للصراع في رواية فوّاز يعود إلى جغرافية المكان السكّانية التي تجري فيها الحكاية، فإنّ ذلك لا ينفي تأجيج العصبية الطائفية وتوظيفَها في الصراع السياسي على السلطة، حيث توجد الطوائفُ وتختلف. ففي رواية قلب الرجل (1904)، تحكي لبيبة هاشم (1882 ـ 1952)، كما تقول هي نفسُها، عن «الفتنة الأهلية التي جَرتْ في جبل لبنان عام 1860، وما وقع في أكثر القرى من المذابح الهائلة وسفكِ الدماء الزكية»[4].

لا تتعرّض «قلب الرجل» إلى مسألة الإمارة أو السلطة، شأن حسن العواقب، بل يتركّز سردُها على عواقب هذه الفتنة. وإنها لفتنةٌ من منظور الرواية وليس اقتتالاً (ربما لعدم التكافؤ بين الفريقين؟): فالبعض يعتبرها مذبحةً نفّذها الدروزُ، وأدّت إلى هجرة المسيحيين من الجبل وتشرُّدهم داخل لبنان وخارجه. وهي، في مطلق الأحوال، مأساة دمويةٌ جرى حدوثها على حدّ الهوية الطائفية. هكذا، بدل أن تكون القسمةُ بين المحكومين والحاكم على قاعدة الحقوق والواجبات، تصبح قسمةً بين الطوائف التي يجرُّها أسيادُها خلفَهم كلّما اهتزّت سيادتُهم ودعت الحاجةُ إلى تثبيت سلطتهم.

أن تكون حوادثُ 1860 فتنة من منظور الرواية، فهذا يوحي بأنّ ما حدث افتعالٌ، لا من طبيعة الدين وأخلاقياته. هكذا تلوذ الروايةُ بالحُبّ، فتَنْسج

---

(3) للتوسع، راجع: موسوعة الكائبة العربية، ج 1، لبنان وسورية (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004)، ص 32 ـ 33.

(4) قلب الرجل، تدقيق وتقديم يمنى العيد (دمشق: دار المدى. 2002)، ص 21، 19.

دلالاتِه التي تواجه بها التعصُّب وعلى قاعدة هذا الحب الإيماني يلتقي أبطالُ رواية لبيبة هاشم بعد تشتُّتهم وغربتِهم عن وطنهم.

إنّها دعوةٌ إلى المصالحة والوفاق بين المسلم والمسيحي؛ دعوةٌ تجد إشارتها، لدى المؤلّفة، في ابتداء روايتها بالبسملة، وفي إهدائها تلك الرواية إلى جمعية السيدات المارونيّات التي «أنا إحدى المنظّمات في عضويتها»[5] كما تقول.

مهما يكن من أمر هذه البدايات الروائية ودلالاتها، فإنّ المسألة الطائفية شغلَت عدداً كبيراً من أدباء لبنان ومثقفيه على امتداد أكثر من قرن. ويمكن القولُ بأنّ الانشغال بالمسألة الطائفية تلازَمَ، بدايةً، وأمريْن.

ـ مهاجمةُ الأدباء لسلطة رجال الدين، بما تعنيه هذه السلطةُ من تزمُّت وتعصّب يَحْرمان الإنسانَ من حقّه في ممارسة حرّيته وخياراته في هذه الحياة. ولعلّ جبران (1883 ـ 1931) كان أبرز من وقف مع هذا الموقف الداعي إلى الحرية[6] والمناهض لكلّ سلطة، بما في ذلك سلطةُ رجال الدين التي يُسخّر أصحابُها العصبية الطائفيّة «لحفظ عروشهم»، كما جاء في قوله الشهير «... لحفظ عروشهم وطمأنينة قلوبهم، قد سلّطوا الدرزيّ لمقاتلة العربيّ، وحَمّسوا الشيعيَّ لمصارعة السُّني، ونشّطوا الكرديَّ لذبح البدوي، وشجّعوا الأحمديّ لمنازعة المسيحي...»[7].

على أنّ ما كان يقوله جبران كان يجد معناه العميق في دعوته إلى عدالة اجتماعية بين أبناء الوطن الواحد، بغضّ النظر عن هويّتهم الطائفية، كما في نشدانه إيماناً حقيقيّاً يَنْبذ الاستغلال والتزييف. فبطلُه خليل كان إنساناً مؤمناً، وإن اتّهمتْه الكنسيةُ بالكفر. فقد آمن خليل بحقّ الفلاحين بجنى الأرض التي

---

(5) قلب الرجل، تدقيق وتقديم يمنى العيد (دمشق: دار المدى. 2002)، ص 21، 19.

(6) أنظر الأرواح المتمردة (21908). والأجنحة المتكسرة (1911)، والعواصف. وغير ذلك مما هو منشور في المجموعة العربية الكاملة (بيروت: دار صادر، 1964).

(7) المجموعة العربية الكاملة: المصادر السابق. ص 162.

يزرعونها، فدعاهم إلى الثورة على رجال الإقطاع، وعلى رجال الكنيسة الذين كانوا يساندونهم ويشاركونهم في السلطة والغنائم. هكذا يتكشّف «كفرُ» خليل عن إيمانٍ بالحرية والعدالة، في حين يتكشّف «إيمانُ» رجال الدين أولئك عن الكفر. كأنّ جبران في ما دعا إليه من حرية وعدالة كان يدعو، ضمناً، إلى مجتمعٍ مدني كفيلٍ بإزاحة سلطة الطوائف، وسلطةِ المؤسسة (الكنيسة)، دون أن يكون ذلك ـ بالضرورة ـ ضد الإيمان بإله لا يغْرِق أبناءَ هذا المجتمع في التعصُّب ويَحول دون عيشهم معاً بسلام.

ـ أما الأمر الثاني فقد تمثَّل في موقفٍ قوميّ ـ عروبيّ دعا إلى التحرُّر من سلطة العثمانيين الأتراك، ووجَدَ في اللغة العربية سنداً له يَجْمع بين المسلم والمسيحي ويَجْعل من العثماني التركي عدوّاً مشتركاً.

ولئن كانت من مستلزمات هذا الموقف مناهضة التعصُّب الديني الذي يفرق ولا يوحد، فقد وجد أصحابه في فكر النهضة، الذي تأسَّسَ بالانفتاح على ثقافة الغرب وحداثته، مرجعاً تجلّى الكثير من معانيه ودلالاته في خطابهم. وقد قاد هذا الخطابُ نحو ثورة إصلاحية كان معظمُ أعلامِها من النهضويين، ومعظمُ نهضوييها من المسيحيين الذين أتاحت لهم الهجرةُ ـ إلى أميركا بشكل خاصّ ـ من العلم والثقافة الحداثية ما لم تُتِحْه إلّا لقلّةٍ من نظرائهم المسلمين. ولعلّ هذا ما يفسّر جانباً من جرأة الأدباء المسيحيين في مناهضتهم للتعصُّب والتركيز على سلطة الكنيسة ورجالها.

هكذا، وبالإضافة إلى أديب إسحق ونجيب الحدّاد، برز أمين الريحاني (1876 ـ 1940)، إلى جانب جبران، أديباً نهضوياً ثائراً، فقد تميز أدب الريحاني:

ـ بدعوته إلى ثورة إصلاحية اجتماعية ترتكز على أسسٍ علميةٍ متأثّرة بأفكار الثورة الفرنسية.

ـ بدعوته إلى وحدة العرب، خاصة عرب الجزيرة، وتعزيز اللغة العربية وثقافتها بوصفها تعزيزاً للانتماء القومي العربي.

ـ بدعوته إلى التحرُّر من الانتداب الفرنسي، والاستقلال بلبنان عنه.

إضافةً إلى ذلك، لم يتورّع الريحاني عن مهاجمة التعصُّب وتوجيه نقده اللاذع إلى رجال الدين. وكان كتابه المكاري والكاهن (1904) يعلن بداية خصومة رجال الدين والمحافظين له. كما كانت مقالاته، التي جُمعتْ في ما بعد تحت عنوان القوميات والريحانيات، سبباً في اتهامه بالكفر.

إلّا أنّ الحال في لبنان لم تكن لتهدأ. فلبنان الذي فُصل عن سورية، وضُمّتْ إليه بلدانُ الساحل الإسلامية، حَملَ البعض على إذكاء روح الطائفية. وبدَت العصبية الدينية وسيلةً لأن يعيد هؤلاء صياغة مفهوم الوطن بحسبِ ما تقتضيه مصلحتُهم.

ولم تكن القوى الأوروبيةُ القادمةُ إلى الشرق بدايةَ القرن العشرين، بحجة تخليص العرب من «الرجل المريض» (العثماني التركي)، بريئةً من دم بدأ نزفه وقتذاك ولا يزال ينْزف. ولم تكن السلطنةُ العثمانية لترفض الشراكة في تأجيج صراع يساند أميراً موالياً لها. وقبل ذاك وبعده، لم تكن السلطاتُ المحلية، سواءٌ السلطات المدنية التقليدية أم الدينية المحافظة، لتتورّع عن استخدام العصبية الطائفية وسيلةً لتكريس سلطتها. وبكلمة، فقد كان لجميع الطامعين في ديمومة سلطتهم على هذا البلد مصلحة في نظام طوائفي، تتشكل على أساسه مستويات المجتمع ومؤسساته، التي لا بد وأن يحكم انتظامها علاقات صراعية قوامها الانتماء الطائفي، ووظيفتها إعادة إنتاج هذه البنية التي تؤمن لأصحاب السلطة ديمومة هذه السلطة لهم.

هكذا، مثلاً، زاد عددُ الطوائف مع قيام دولة لبنان الكبير. «فقد بتنا نحصي مُذْ ذاك ست طوائف رئيسية، ومعها نحو عشر طوائف أخرى لم يكن بعضُها من غير نفوذ. هذا بينما لم يكن يوجد غيرُ طائفتيْن مسموح لهما التذابح في سنة 1860. ولم يخلُ هذا الازديادُ من تعقيد دخل على اللعبة السياسية»[8]. كما أنّ الميثاق الوطني، الذي أعلنه لبنان عند نيله الاستقلال، جعل «الطائفية السياسية

(8) أحمد بيضون، «هوية اللبنانيين: سعي في إجمال الأشكال»، أوردته رفيف رضا صيداوي في كتابها: النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية. مرجع مذكور، ص 22.

عرفاً سياسيّاً إلى جانب الأعراف التقليدية الأخرى التي شكّلت، مع الميثاق والدستور، القواعدَ الثلاث للحكم في لبنان منذ 1943 حتى اليوم»[9].

تبدو المسألة الطائفية في لبنان مسألة شائكةً ومعقدة[10] وقد تجلّت واضحة في بدايات القرن العشرين، وتعامل معها الأدبُ بوضوح وإن بمنظورٍ راوح بين الدعوة إلى المحبّة ونبذ التعصُّب (كما في قلب الرجل وحسن العواقب)، وبين النقد اللاذع والمباشر لسلطة رجال الدين التقليديين، وللعصبية المذهبية والطائفية، ولانعدام العدالة بين الناس على اعتبار انتماءاتهم الدينية أو العرقية أو الفئوية الاجتماعية (كما عند جبران والريحاني).

ولقد استمرّ هذا النقد في الخطاب الأدبي مع استمرار بنية النظام الطائفي، وإن اتّخذ طابعاً آخر، أو شكلاً لا مباشراً، شأنه في رواية الرغيف (1939)، مثلاً، لتوفيق يوسف عوّاد (1911 ـ 1989).

رواية ما قبل الحرب

تبرز أهميةُ الرغيف في نقلها الصراع الطائفي إلى حيث يجب أن يكون. إلى التحرُّر والعدالة. فهذه الرواية، الصادرة في أواخر العقد الثالث من القرن العشرين، أي في زمن الانتداب الفرنسي والخلاف على هوية لبنان، تعود

---

(9) George Corn, *Contribution à l'étude des sociétés multi-confessionnelle*, 1ère éd (Beirut: Imprimerie Jean d'Arc, 1970), p. 227-228.

أوردته رفيف رضا صيداوي في كتابها: النظرة الروائية الى الحرب اللبنانية، مرجع مذكور، ص 23.

(10) يشير مهدي عامل إلى معنى هذا التعقيد حين يعرف الطائفية بأنها «نظام حكم الطوائف ـ والحكم هذا مشاركةً بينها في توازن دقيق. به تقوم الدولة وبه تدوم، إلا أن هذا التوازن الطائفي «لا يعني المساواة بين الطوائف. إنه بالعكس، توازن هيمني لا يدوم إلا بهيمنة طائفة، ولعل هذه الهيمنة. والصراع عليها، هما في نظرنا السبب في استمرار الصراع وتعقده الذي لا يؤول إلى حل. راجع مهدي عامل. في الدولة الطائفية (بيروت: دار الفارابي، 1986، ص 254 و264).

بحكايتها إلى زمن السلطة العثمانية والحرب العالمية الأولى، لتقدّم بطلاً وطنيّاً يدافع عن وطنه حتى الاستشهاد. فكأنّها بذلك توجّه دعوة إلى التخلّي عن التعصُّب الطائفي.

يؤمن سامي عاصم، بطل الرواية المقاوم، بموقفه وهدفه. ويثق بنفسه. «سأقتلهم إذا جاؤوا إليّ»[11] يقول لحبيبته. والذين ينوي قتلهم أعداء ومستبدون (لا مسيحيون أو مسلمون)، يتمثلون في الأتراك العثمانيين، وفي الإقطاع المحلي.

تختار الرواية مكاناً لحكايتها هو قرية لبنانية في الجبل (المسيحي ـ الدرزي). لكنّها تختار اسماً متخيلاً لهذه القرية، «ساقية المسك» لا يشير إلى هويّتها الطائفية. وكذلك تفعل مع بطلها، حين تختار له اسماً لا يحدّد هوية انتمائه الطائفي.

يبدو سامي عاصم نموذجاً للمقاوم القويّ، الواضح، الذي لا يتردد في موقفه، وهو يعرف أن الصراع هو ضدّ حاكم مستبد غريب، ومتسلط محلي يتواطأ معه (هو إبراهيم بك فاخر). إنه العدو المشترك الذي يجب أن تعلن الثورة عليه[12] لا على من نعيش معهم في وطن واحد.

ما صدر من روايات بعد الرغيف، وفي خمسينيات القرن العشرين تحديداً، مال على قلته عن تناول المسألة الطائفية وحكاياتها الصراعية، فلقد انشغلت الرواية التي أنتجها اللبنانيون آنذاك بالبحث عن الذات، ذات الانسان اللبناني الذي يعيش زمن التحرر بعد نيل لبنان استقلاله عام 1943. وكان يدعوه إلى ذلك البحث وفود الثقافة الغربية، وانتشار التعليم وبرامجه الحافلة بثقافة الآخر، وصدور المجلات والصحف المنفتحة على أدب الغرب والمقدمة له، والاهتمام بترجمة فكر الغرب ـ الفرنسي ـ خاصة ـ وأدبه.

ففي الحي اللاتيني (1953) لسهيل إدريس. مثلاً، يبحث البطل/ الأنا

---

(11) الرغيف (بيروت: مكتبة لبنان 1980)، ط 16، ص 48.

(12) «هيّا نعلن الثورة على الأتراك، أعدائي وأعدائك، يقول سامي لحبيبته (الرغيف، المصدر السابق)، ص 45.

الراوي عن ذاته المتأرجحة بين نزوعه إلى فرنسا وثقافة حيّها اللاتيني ونسائها... وبين عودته إلى وطنه وأهله، وما تعنيه هذه العودة من انحياز إلى ذاته العربية وثقافتها ومن التزام بهوية هذه الثقافة. وذلك يعني انتقال الصراع إلى داخل الذات، والى مستوى ثقافي حضاري موصول بإرث الذات هذه وهويتها القومية الوطنية ـ لا الدينية الطائفية ـ بشكل أساسي.

صحيح أن بطل سهيل إدريس في روايته التالية، **الخندق الغميق** (1958)، يعارض سلطة أبيه الدينية عليه. ويخلع العمامة عن رأسه، ولكنه لا يفعل ذلك على خلفية صراع طائفي، بل بغية تحرره كإنسان واستقلاله كفرد بذاته. وعليه، فإن الصراع في الحي اللاتيني هو بين شرق وغرب، أو بين ثقافتين، أما في الخندق الغميق فهو بين جيلين، أو بين ثقافة تقليدية وثقافة حداثية.

وهذا ما يَنطبق أيضاً على رواية **أنا أحيا** (1958) لليلى بعلبكي. فهي، بامتياز، رواية الثورة على كل ما يحول دون إمكانية تحقيق الذات (الأنثوية هنا) فالبطلة لينا فياض تمارس، بجرأة لافتة، ثورتها الفعلية واللغوية على كل السلطات التي تقمعها أو تحد من حريتها الذاتية: سلطة والدها، وسلطة رب العمل الذي تعمل في مؤسسته، وسلطة أستاذها في الجامعة، وسلطة الحزب المتمثلة في حبيبها.

غير أنّ ثورة لينا هي ثورة وطنية أيضاً، أي ثورة على الاستعمار، وعلى الاستغلال الرأسمالي الذي يمثله أبوها التاجر. وهي، في الآن نفسه، ثورة ثقافية تجد مرجعيتها، كما في الحي اللاتيني عند سهيل إدريس، في الفكر الوجودي السارتري، وفي مفاهيم الليبرالية الغربية التي راحت تجد لها استقبالاً واسعاً لدى العديد من مثقفي لبنان، ربما بأمل أن تجمع بين اللبنانيين على هدف وطني يضمن للبنان استقلالاً يجنبه انتماءً طائفياً أو دينياً قومياً قابلاً باستمرار لإثارة الصراع الطائفي والوقوع في الاقتتال.

ويمكن في هذا الصدد الإشارة أيضاً إلى:

ـ **جدار الصمت** (1962) لإلياس الديري، التي عبرت عن معاناة بطلها من

وطأة التقاليد وسلطة الأبوة والآخر ـ مذكّراً إيّانا بـ «آخره سارتر الذي هو جهنّم.

ـ رواية طيور أيلول (1962) لإميلي نصرالله، التي عبرت عن معاناة الهجرة من الريف إلى المدينة بسبب التقاليد التي تحول دون تحرّر الذات وتطوّرها.

ـ لن نموت غداً (1962) لليلى عسيران، التي تعيش بطلتُها عائشة قلق السؤال عن ذاتها وانتمائها.

ولعله يمكن القول بأن شاغل الرواية في الفترة التي سبقت رواية طواحين بيروت، فترة الخمسينيات وبداية الستينيات، كان ذات الأنا الفردية. وقد يعود ذلك إلى ما عرفه لبنان بعد الاستقلال من استقرار نسبي في وضعه السياسي، لازمه نموّ في وضعه الاجتماعي والاقتصادي والتعليمي والثقافي ـ وهو استقرار لن يدوم طويلاً. وتبدو رواية طواحين بيروت، التي أنجزها توفيق يوسف عواد عام 1969، مقدمة لعودة المسألة الطائفية وتفجير الصراع على أساسها.

طواحين بيروت: لن أبالغ إذا اعتبرت طواحين بيروت[13] الرواية اللبنانية الأكثر شمولية وعمقاً في تناولها السردي للمسألة الطائفية في لبنان باعتبار تعقداتها وتشابكاتها مع غير قضية مطروحة في لبنان، أو باعتبار تشكل نسيجه الاجتماعي في الستينيات، وما عناه هذا التاريخ من صعود للفئات البورجوازية، ومن انتظام المنتجين في هيئات نقابية تناهض سلطة الفساد وتسعى إلى تحسين أوضاعهم المعيشية على قاعدة مفهوم مدنيّ للوطن يجمع بين المسيحيين والمسلمين.

تحكي طواحي بيروت عن مسعى إصلاحي ـ تغييري يلتزم به طلاب الجامعات، وعلى رأسهم هاني الراعي (المسيحي) وتميمة نصور (المسلمة الشيعية). كلاهما قادم من الأطراف: هاني من قرية المطلة في المتن الشمالي (أي من الجبل المسيحي)، وتميمة من قرية المهدية في الجنوب اللبناني

(13) سوف نعتمد طبعة مكتبة لبنان السادسة، الصادرة في بيروت عام 1991.

(الشيعي في غالبيته). وكلاهما يعانيان التغيير بانتقالهما من القرية إلى المدينة، فيما هما يعملان من أجله داخل المدينة. إنهما مختلفان في الطائفة والعادات والتقاليد، لكنهما يلتقيان في مشروع ينبذ التعصب ويهيىء لما يجمع بين اللبنانيين.

ينطلق هذا المشروع من هدف محدد، هو تطوير الجامعة اللبنانية التي كانت تقتصر آنذاك على تعليم العلوم الإنسانية. وهذا التطوير، كما طرحه الطلاب في الرواية، هو بإنشاء كليات للعلوم والهندسة تستأثر بها جامعات خاصة، فتتوزع الطوائف وتنقسم، وتتباين فيها، تبعاً لذلك، البرامج، وتتعدّد اللغات وبذلك تبدو هذه الجامعات الخاصة، من منظور الرواية، معامل للتعصب والأصبغة العقائدية، وأمكنة للتوزيع الطائفي الذي يولد مشكلات خطيرة (ص 162 و166).

هكذا تُبرز الرواية دور المؤسسة التعليمية الوطنية في حل المسألة الطائفية، وتنيط بالطلاب الوطنيين ـ مسيحيين ومسلمين ـ مشروع التغيير.

لكن ثمة من يحاول إشعال الفتنة، ويحول دون نجاح مشروع الطلاب التغييري. فتتعرض السلطة الحاكمة لمظاهرة الطلاب الداعية إلى التغيير، ويطلق مجهولون الرصاص عليهم. يضاف، إلى ذلك، فساد، وتقاليد بالية، وثقافة مأزومة.

- يسرق جابر نصوّر، أخو تميمة، مال أمه ويهدر مال أبيه المهاجر.
- يعيش حسين القموعي، صديقُ جابر، على حساب عاهرة تؤويه عندها في شارع المتنبي.
- يفضّ الشاعر والصحفي رمزي رعد بكارة تميمة، غير مبال بقيم أهلها الأخلاقية وبذلك تصبح تميمة مشروع ضحية يتفق على تنفيذه أخوها جابر مع صديقه القموعي.

وتبدو بيروت في هذه الأجواء مثل قدر تغلي، وطواحين تجعجع ولا طحين (ص 99 و117)، وتتهيّأ للحرب. هكذا:

● تعتدي «إسرائيل على مطار بيروت الدولي، فلا يتعرّض لها أحد» (ص 159).

● وينهار بنكُ إنترا، ويتزعزع الاقتصاد اللبناني، «وآلهة يسقطون إلى حضيض التزوير والاحتيال والسرقة... أقنعة تتمزق، فإذا خلفها وجوه مجرمين» (ص 122).

● ويشتد الانقسام الطائفي بين اللبنانيين في موقفهم من الحركة الفلسطينية، ومن المقاومين، ومن إسرائيل. ويزداد الصراع بين المسلم المنحاز إلى انتماء قومي عربي، وبين المسيحي المنحاز إلى كيان لبناني.

لا شيء نفع لتجنيب بيروت الحرب والاقتتال: لا محاولة الطلاب في مشروع يوحّدهم على قاعدة المواطنية، ولا الألفة الموجودة بين بعض المسيحيين والمسلمين[14]. ولا تعود ثمة فائدة للأصوات التي تتردد في الرواية محذرة من الحرب ومن إسرائيل التي «لن توفّر لبنان» (ص 99).

يَقتل المسلم جابر نصور، بالتعاون مع صديقه القموعي، المس ماري المسيحية، خطأ (فتميمة كانت هي المقصودة). ومع هذا تتحول بيروت، إثر الحادث، إلى بحر هائج: تكسير، وإحراق، وبوادرُ حرب أهلية. وفي العتمة، عتمة السماء، وعتمة الواقع، تزحف القواتُ الإسرائيلية على الجنوب، وتضرب بالمدفعية قرى شبعا وكفرشوبا والفريديس والمهدية (قرية تميمة) (ص 266). هنا تبدو إسرائيل، التي تستغلّ انقسام اللبنانيين وصراعهم الطائفي، عاملاً في تكريس هذا الانقسام وإضرام النار فيه.

هكذا لم يبق أمام تميمة بعد محاولة اغتيالها، وفشل المشروع الذي عملت من أجله مع هاني الراعي، واستحالةِ الحب بينها وبين هاني المسيحي، واجتياح اسرائيل لقريتها، إلّا أن تعلن في نهاية الرواية. «سأحارب... فهذا هو طريق

---

(14) قدمت الرواية مثالين لتلك الألفة: رئيس الدير الذي لقب «الأبونا الشيخ» بعد أن استضاف المسلم الشيعي بين رهبانه (ص 131): والمعلم حسيب المسلم الذي انتشل حنا، المسيحي، من الغرق، وحين عاد إلى محمود (أخيه) كان قد فات الأوان (ص 112).

مصيري» (ص 268 و269) وما تعلنه تميمة يبدو أنه ما تعلنه الرواية أيضاً من منظورها لواقع لبنان ومستقبله.

تذهب تميمة لتحارب إسرائيل، إذن، ولتعلن في الوقت نفسه بأنها ستحارب «ضدّ كلّ الشرائع والتقاليد التي ارتضاها المجتمع» (ص 269). ويبقى هاني في بيروت. وبذلك يختلف سبيلُهما، فتسأل نفسها: «أهي النهاية حقّاً؟» ولكنّها تجد نفسها عاجزة عن تصور ذلك وقبوله، فتقول مخاطبة هاني: «هات يدك...» (ص 269) وكأنها تعبّر عن خوفها من اختلاف الطريق، ومما قد يفضي إليه هذا الاختلاف من انقسام يُنذر بالاقتتال على حدّ الانقسام الطائفي وخياراته.

بعد ما يقارب السنتين على صدور طواحين بيروت[15] انفجر الوضع في بيروت. كأن عواد، الذي قدم لنا قراءة روائية مميزة للواقع المرجعي المحكوم بالمسألة الطائفية، كان يتنبأ بالمستقبل أو يستشرفه، فأي مستقبل استشرفته لنا الروايات العديدة التي كتبها اللبنانيون زمن الحرب وعن الحرب؟ وكيف قرأت هذه الروايات الواقع المرجعي الذي دمرته حرب أهلية طاحنة واجتياح إسرائيلي؟ وما كان منظورها للمسألة الطائفية»؟[16].

روايات اللبنانيين عن الحرب

إن معظم الروايات التي كتبها اللبنانيون عن الحرب لم تحك، كما أشرت سابقاً، عن حرب إسرائيل على لبنان، بل ركزت على الحرب الأهلية، اللبنانية

---

(15) يبدو أن عواد أنجز روايته هذه عام 1969. ولكنه نشرها عام 1973 وهذا يعني أنها استبقت تفجر الأحداث الذي نبهت إليه بأكثر من سنتين.

(16) سوف نتناول هذه المسائل بإيجاز، إذ سبق أن تناولناها في غير دراسة أو كتاب أنظر، على سبيل المثال، يمنى العيد: الكتابة تحول في التحول ـ مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية (بيروت دار الآداب، 1993): «الشخصية في رواية الأدباء اللبنانيين عن الحرب (دراسة قدمت في ندوة دعت إليها الجامعة اللبنانية» (دراسة قدمت في ندوة دعت إليها الجامعة الأميركية في بيروت، برنامج أنيس المقدسي للآداب، تحت عنوان «علم اجتماع الرواية، الرواية والحرب الأهلية اللبنانية»، وذلك بتاريخ 16/ 5/ 2004).

ـ اللبنانية[17] كأنه كان على هؤلاء اللبنانيين، المثقفين الأدباء، أن يسلطوا الأضواء على حقيقة ما فعله، ويفعله اللبنانيون بأنفسهم، كي يكونوا قادرين على مواجهة عدوهم الذي استباح أرضهم وتجرأ على الوصول إلى عاصمتهم بيروت!

في هذا الصدد يقول إلياس خوري في روايته الوجوه البيضاء:[18] «الجريمة تنتشر كأنها الوباء. الطاعون يأكلنا من الداخل»؛ «كأنّهم يتلذّذون بالقتل. كأن القتل شربة كوكا كولا» (ص 45). فلقد انتهت الحرب في نظر إلياس خوري. بمعنى الثورة، مع خروج الفلسطينيين من بيروت في أيلول عام 1982. «الحرب خلصت»، يصرخ غاندي الصغير في رواية أخرى لخوري. «الفدائيّون الفلسطينيون ذهبوا إلى البحر...»[19] وما بقي هو القتل، والسرقة، وتهريب الحشيش، والمتاجرةُ بالسلاح. وتحويلُ الحرب إلى شغل لجمع المال. «كلُّهم قبضايات» «يسرقون على عينك يا تاجر، ويدعون أنهم يحمون الشعب والقضية أيّة قضية»[20].

لم يعد ثمة قضية في هذه الحرب، حسب الرواية التي كتبها اللبنانيون عن هذه الحرب. وإن كان ثمة قضية فقد غلبت، حسب يوسف حبشي الأشقر،

---

(17) نوضح بأنّ الكلام على إسرائيل وحربها على لبنان، وإنْ لم تخلُ منه بعضُ الروايات التي كتبها اللبنانيون عن حرب السنوات الخمس عشرة، قد بقي في حدود الإشارة الموظّفة لنقد الوضع الداخلي. هذه هي الحال مثلاً في رواية حجر الضحك لهدى بركات، حيث تحكي عن التناقض بين الصغير الذي يُفجّر نفسَه في دورية إسرائيلية بينما أختُه موجودةٌ في أحد مستشفيات إسرائيل تعاني ولادةً متعسّرة. ثم تحكي عن ابن العمّ الأصولي الذي يقتل هذه الأختَ وليدَها بعد عودتهما من إسرائيل، بادّعاء «الوطنية»، في حين تُوضح الروايةُ أنّ ذلك القتل كان بدافع الانتقام الشخصي (فالقاتل كان قد تقدّم، لخطبة المقتولة، ابنة عمه، ورفضتْه)، أنظر الرواية (بيروت، دار الريّس، 1990)، ص121.

(18) صدرتْ عام 1981 في طبعتها الأولى عن دار ابن رشد، بيروت، ولكنّا سنعتمد طبعةَ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.

(19) الياس خوري، رحلة غاندي الصغير (بيروت، دار الآداب، 1989)، ص64.

(20) الوجوه البيضاء، مرجع مذكور، ص141. وللتوسُّع، راجع كتابنا: الكتابة تحوّل في التحول. الفصل المعنون «خراب المدينة ـ حداثة الكتابة».

على الوطن، «وصارت القضية قضايا، وصار كل من هنا وهناك يدافع عن قضاياه»[21]. إنها حرب بلا معنى القاتل فيها مقتول، والمقتول قاتل، والكل ضحايا.

ولئن كانت هذه الحرب المرفوضة بصفتها اقتتالاً بين اللبنانيين قائمة على حد الانتماء الطائفي والموقف من إسرائيل، فإن ما ركزت عليه رواية الحرب هو الجانب الأخلاقي والإنساني. أما الجانب السياسي ـ الوطني، فقد اكتفى إلياس خوري، مثلاً، بالقول: «بكرة راح يرجع الأميركاني الطويل ويرجع كل شيء مثل ما كنا»[22] ـ وهو قول يمكن أن نقرأ، في ضوئه، ما يجري اليوم في حاضرنا.

أما في ما يتعلق بالمسألة الطائفية التي أثارتها رواية عواد طواحين بيروت، فإن يوسف حبشي الأشقر هو الأبرز في تناولها في سياق روايته: **الظلّ والصدى**.

شأن عواد، يشير الأشقر، على لسان خليل، إلى حوادث سنة 1860، التي قُتل فيها خال خليل، وكان فيها المسيحيون ـ كما يعتقد ـ هم الضحية. المسألة، إذن، مسألة المسيحيين في هذا الشرق المسلم: إنهم «مجموعة خائفين».

لكن إذا كان ذلك واقعاً تاريخياً يعود أحد أسبابه إلى الوضع الديموغرافي الذي يشكل فيه المسيحيون أقلية، فإن الأشقر ـ كما يعبر منظور روايته ـ يرفض أن تتحول الضحية إلى جلاد. لذا يرفض بطله إسكندر، ومن خلفه المؤلف، هذه الحرب؛ «هنا لن أكون كما يشاؤون، وعندكم أيضاً لن أكون كما تشاؤون» (ص 471).

و«هنا» في الرواية هي منطقة رأس بيروت، بأكثريتها المسلمة، حيث يسكن إسكندر. و«عندكم» هي قرية كفرملات، قرية إسكندر المسيحية. «هنا»

---

(21) يوسف حبشي الأشقر، **الظلّ والصدى** (بيروت، دار النهار للنشر، 1989)، ص463.

(22) رحلة غاندي الصغير، مرجع مذكور، ص17.

و«عندكم» يقتلون، «كلاهما يقتل، كلاهما يسرق، كلاهما يكذب، كلاهما يتعصب» (ص 190).

يتساوى القاتل في هذه الحرب، أمسلماً كان أم مسيحياً. هكذا يلتقي الأشقر مع بقية كتاب الرواية في لبنان حول معنى هذه الحرب والموقف منها. لا بطل ولا مقاوم في هذه الحرب، حسب معظم الروايات. الكل قتلة. كل من يقاتل مواطناً، لا عدواً، هو قاتل. أما الضحية الفعلية فهو الإنسان الذي لم يشارك في هذه الحرب ووقف ضدها. إنه الراوي، راوي الرواية، أو من يفترض أن يكون بطلها: لكنه لم يعد سوى إنسان مأزوم، مفكك، يبحث عن ذاته، وهو، في ما يعانيه ويبحث عنه، إنسان مختلف عن الجماعة الغارقة في الدم والدمار.

يختلف «بطل» رواية الحرب. ويبدو ـ على خلفية ما ينتظم الجماعة ـ إنساناً لاسوياً. لكنه، في الحقيقة، هو السوي لأنه يرفض الحرب وهو اللاسوي حين يعاني عجزه عن إيقافها، ويرفض أن يغرق فيها مثل الآخرين.

إن الشخصية/ البطل في هذه الروايات مجرد شاهد على هذه الحرب، وغير فاعلة فيه. باستثناء اسكندر، بطل **الظل والصدى**. فاسكندر، وإن اشترك مع أبطال بقية الروايات في رفض هذه الحرب لكنه لم يسقط في ما سقطوا فيه، ولم يبق مجرد شاهد، بل دعا إلى ثورة في الكيان، هي في معناها الأعمق ارتقاء بالذات البشرية إلى الذات الإلهية في الإنسان؛ وهي بذلك ثورة ترتكز على اللوغس المسيحي لتكشف أن المشكلة ليست، كما يظن المسيحيون، المحاربون، مشكلة المسيحية في لبنان، بل هي مشكلة الظل والصدى، أي مشكلة الفهم الخاطىء للمسيحية كدين وكتاريخ في هذا المشرق. هكذا يحكي سرد الرواية عن تاريخ المسيحيين في لبنان، عن أصول الأجداد الوافدين إلى لبنان من حوران، مبرزاً الجذر المشترك الذي يجمع بينهم وبين بقية اللبنانيين[23].

---

(23) للتوسع. راجع: بمنى العيد **الكتابة تحول في التحول**.. مرجع مذكور، الفصل الثالث.

نخلص إلى القول بأن حكاية الحرب الأهلية طغت في معظم روايات الحرب على حكاية المقاومة والمقاومين. لقد أهمل الخطاب الروائي حكاية الاجتياح الإسرائيلي، أو حرب إسرائيل على لبنان ومقاومة اللبنانيين لها. وقد يعود ذلك إلى أن العلاقة بإسرائيل (وهي علاقة ودية من قبل البعض المتمثل في جيش لبنان الجنوبي أو جيش لحد)، بدت آنذاك إشكالية مطروحة داخل الوضع القتالي اللبناني، وكانت أحد العوامل الأساسية التي أدت إلى الحرب الأهلية.

أضف أن فعل المقاومة لإسرائيل لم يشكل نسيجاً في الكيان والسلوك يجمع بين اللبنانيين، أو يندرج في بنية اجتماعية تتماسك به ويتصلب بها. لم يكن فعل المقاومة هذا صياغة في الثقافي الذي، كما أشارت رواية عواد، كان متعدد اللغات ومتناقض الأهواء؛ الأمر الذي حال دون الالتقاء حول مفهوم الوطن والاتفاق على أعدائه. هكذا سهل انكسار فعل المقاومة بالانجرار إلى صدامات داخلية، وتحولت الحرب ضد إسرائيل إلى حرب أهلية هي أشبه ما تكون بالانتحار الذاتي الذي لا يستفيد منه سوى أعداء لبنان والطامعين في السيطرة عليه.

وربما لهذا احتل رفض هذه الحرب الأهلية، ونقد معناها، وتوصيف مأساتها، مكانة أولى في هذه الروايات. ولئن كان الهاجس الإنساني هاجس كل إبداع، فإن عدداً من روايات الحرب اللبنانية استطاع أن يبدع خطاباً روائياً قادراً على تجاوز الخاص إلى العام، أو على أن يكون مؤهلاً ـ انطلاقاً من ذاكرته الخاصة ـ لأكثر من ذاكرة، أي لأكثر من قارىء وقراءة.

وعليه، هل يمكن القول بأن رغبة اللبنانيين اليوم، في عدم الاقتتال من جهة، وفي تأييدهم لمقاومة حزب الله لإسرائيل، هما تعبير عن وعي جمعي يرفض الحرب الأهلية أو احتمالاتها، ويلتقي، برفضه هذا، مع وعي الشخصية في رواية الحرب اللبنانية، كي لا نقول بأنه أثر منها؟

هل علمتنا الحرب الأهلية درساً؟ وهل غير الأدب الروائي شيئاً في وعي اللبنانيين الثقافي؟

سؤال نترقب الجواب عنه في ما نعيشه اليوم. وفي ما ينتظرنا من حلول لمأساتنا التي لا تزال المسألة الطائفية تلعب دوراً أساسياً فيها.

نترقب المستقبل، مستقبل وجودنا، وما سيؤول إليه النتاج الروائي اللبناني الذي عرف في زمن الحرب الأهلية، وما بعدها، أهم فترات ازدهاره.

محاضرة قُدّمت ضمن الفعاليات الثقافية لمعرض الكتاب اللبناني في صنعاء بدعوة من وزارة الثقافة في اليمن، وذلك تكريماً للبنان بعد حرب تموز 2006، تشرين الثاني/نوفمبر 2006

III ـ القضية الفلسطينية في الرواية العربية
الدلالة واختلافها في المنظور التاليفي

توضيح

هذه الدراسة هي قراءة نقديّة في عدد من الروايات العربية تناولت في متخيلها السردي القضية الفلسطينية وحكت حكايتها، وربما فقط جوانب من حكايتها.

ولقد توخيت في اختيار هذه الروايات، موضوع هذه القراءة، أن تكون تواريخ صدورها تعود إلى أكثر من زمن من أزمنة هذه القضية، بغرض البحث عن متغيرات المنظور التأليفي في تناوله للقضية الفلسطينية باعتبارها قضية تاريخية، وباعتبار المنظور السردي التأليفي رؤية تندرج في الثقافي وتحاور وعي القراءة وتترك أثرها فيه.

ذلك أنه لئن كانت القضية الفلسطينية قد عرفت أكثر من حرب ـ بين العرب وإسرائيل ـ هي في معظمها هزائم، ولئن كان المنظور السردي ـ التأليفي الروائي ينهض، كما هو معروف، في أجواء المتخيل، ويرى بصفته هذه، إلى المحتمل، ويبني علاقات عوالمه محاوراً غير المرئي، والصامت، والمقموع، فإن سؤالي الأساس وما يستدعيه من أسئلة في هذه القراءة، هو:

كيف تتبدى دلالات القضية الفلسطينية في المنظور الأدبي الروائي العربي عامة والفلسطيني العربي خاصة، هل يختلف هذا المنظور، كيف، وأين، ولماذا؟ وهل هذه القضية التي تحكي الرواية العربية حكايتها هي، فعلاً، قضية

صراع، وأي معنى نقرأ لهذا الصراع في عوالم المتخيل السردي الروائي العربي؟

1 ـ من الصرع إلى الصراع

منذ العام 1948، عام الاحتلال الاسرائيلي الأول لفلسطين، بدأ الكاتب الفلسطيني، إميل حبيبي، بنشر روايته «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»، على حلقات في صحيفة «الاتحاد» الصادرة في الأراضي المحتلة، وذلك قبل أن يصدرها في كتاب عام 1974. وقبل ذلك أي قبل العام 1974، أصدر غسان كنفاني، عام 1969، روايته «عائد إلى حيفا».

كاتبان فلسطينيان حكى كل منهما في رواية حكاية القضية الفلسطينية، الأول، إميل حبيبي، حكى ما حكاه بعد الاحتلال الأول وعلى لسان «سعيد» الذي يعيش في ظل الاحتلال ويعاني وطأته، والثاني، غسان كنفاني، حكى عن سعيد س. العائد إلى حيفا بعد مضي عشرين سنة على الاحتلال الأول.

عاد سعيد س. إلى حيفا إثر الاحتلال الثاني [عام 1967] للضفة الغربية وغزة، وقد هدم المحتل بوابة مندليوم ليفتحها بين فلسطين وفلسطين وقد صارت كلها تحت الاحتلال.

في الروايتين، وفي حكاية كل منهما عن الفلسطيني وقضية فلسطين نقع على معنى واحد للصراع ليس هو المعنى الذي قد يتبادر إلى ذهننا، أو الذي قد نفترضه والذي يفيد بأن ثمة حرباً يتقاتل فيها طرفان، بل هو معنى آخر أمين للمرجعية التاريخية، أي لما جرى على أرض الواقع، معنى يفيد عن الاعتداء، عن فاعل ومفعول به، عن طرف يقتل وآخر يقع عليه فعل القتل. والحكاية، حكاية الصراع، هي حكاية مواطن فلسطيني أُخرج من أرضه بقوة السلاح، أما من نجا وبقي فهو محكوم بالذل والمهانة، وإلا هُدِّد بالقتل.

القضية الفلسطينية في هذه البدايات السردية، الروائية بالنسبة للفلسطيني الذي

شهد وعاش وكتب هي، بوضوح، قضية اعتداء، وقتل، واحتلال له معنى الجريمة. لا تحاسب الذات في هذه البدايات السردية الروائية ذاتها، كما هو الأمر، وكما سنرى، في روايات لاحقة، بل نجد الرواية تحكي حكاية ما جرى زمناً حاضراً، تشهد عليه وتعانيه في حينه.

تقول رواية غسان كنفاني في حكاية حكايتها وعلى لسان سعيد س. العائد إلى حيفا مستعيداً ما جرى وشاهد في زمن الاحتلال الأول: «فجأة جاء القصف من الشرق، من تلال الكرمل العالية، ومضت قذائف المورتر تطير عبر وسط المدينة لتصب في الأحياء العربية، وانقلبت شوارع حيفا إلى فوضى، واكتسح الرعب المدينة التي أغلقت حوانيتها ونوافذ بيوتها» (ص 346).

كأن الرواية بما تحكيه عن ذلك اليوم تقول لنا بأنه لم يكن في وارد سكان هذه المدينة القتال. كانوا، فقط، في بلدهم، ويعتقدون أنهم باقون فيه. سعيد س. بطل الرواية، والراوي الذي يقف خلفه المؤلف الضمني، لم يكن يتوقع أن ذلك التاريخ، 21 نيسان 1948، «هو الهجوم الشامل»، وأنه لن يعود أبداً إلى بيته.

كان سعيد س. قد خرج من بيته صباح الأربعاء 21 نيسان كعادته، وحين فاجأه القصف حاول أن يعود، لكنه وجد أن حراب الجنود (الهاغناه) تدفعه نحو اتجاه واحد، وأن الطرقات التي يتجه نحوها بحثاً عن منفذ، تردّه بالرصاص إلى طريق واحد، ذلك هو المتجه نحو الساحل» (ص 349)، حتى بات الأمر واضحاً له «إنهم يدفعونه نحو الميناء»، بل يدفعون الجميع، جميع الفلسطينيين يدفعهم الرصاص، وحراب الجنود، خارج فلسطين.

لقد أُخرج الفلسطيني، إذن، بالقوة من مدينته، من بيته ومن وطنه. كانت الحرب عليه، ولم يكن وقتذاك محارباً. ويبرز السؤال:

أين هو الصراع، وأي معنى يمكن أن يكون له؟

يوم عاد سعيد س. إلى حيفا بعد الاحتلال الثاني، أي بعد هزيمة حزيران،

هزيمة الجيش المصري، لم يعد حاملاً السلاح أو مقاوماً، ولا عاد ليسترد بيته، قال لـ «ميريام»، المستوطنة اليهودية التي تسكن بيته، مؤكداً، ومطمئناً:

«طبعاً نحن لم نجيء لنقول لك اخرجي من هنا، وذلك يحتاج إلى حرب...» (ص 367). ثم تابع مستدركاً:

«أقصد أن وجودك هنا، في هذا البيت، بيتنا نحن، بيتنا أنا وصفيّة [زوجته]، هو موضوع آخر». (368). ثم محاوراً ذاته:

«إنه ارتطام قدري لا يصدق، وغير قابل للتجاهل» (ص 368).

يضمر هذا الذي يقوله سعيد س، ومن خلفه المؤلف الضمني، وعياً بضرورة القتال، بحرب [ربما لم يحن وقتها بعد]، بمقاومة، أي بعدم قبول الذل، بتهمة التخلف الحضاري، بالصمت على ما جرى ويجري على أرض الواقع، وما شكّل في الخطاب السياسي ـ الثقافي قضية فلسطين.

ولئن كان ما جرى كان له بداية معنى الاعتداء (عام 1948) ثم معنى الحرب والهزيمة (عام 1967)، وكان لهما معادل واحد هو احتلال فلسطين، فإنَّ رواية كنفاني هذه لم تنتقل بالصراع إلى مفهومه الذي صار يعني المقاومة إلا في نهايتها.

في لسان العرب ورد. «صرَع: الصَّرْع: الطرح بالأرض، وخصَّه في التهذيب بالإنسان».

كأن الإسرائيليين الذين يعتبرون العرب متخلفين ويربون أولادهم على أنَّ العربي وسخ وقبيح يبررون بذلك حربهم على هذا العربي، يطرحونه أرضاً لا ليهذبوه وحسب، بل ليقولوا له أنت لا تستحق هذه الأرض، ولا يحق لك، بصفتك هذه [أي التخلف والوسخ والقبح..] البقاء فيها، وإن قتالك حق لنا عليك.

هكذا يقول «دوف» [خلدون بن سعيد س] الذي تربى في كنف الإسرائيليين وصار مقاتلاً في جيش إسرائيل يقول لـ سعيد س:

«كان يمكن لذلك كله ألّا يحدث لو تصرفتم كما يتعين على الرجل المتحضر الواعي أن يتصرف» (406).

وسعيد س. الذي لم يكن مقاوماً حين عاد إلى حيفا ليسترد ابنه خلدون، بل ولم يكن موافقاً على انضمام ابنه خالد إلى المقاومة، أنهى كلامه مع زوجته صفيّة في طريق عودته من يافا وأنهى حكايته للحكاية بقوله:

«أرجو أن يكون خالد قد ذهب... [إلى المقاومة] أثناء غيابنا»! (ص 414).

إنه الذل، وإنها المهانة التي شعر بها سعيد س. ودفعته إلى القبول بذهاب ابنه خالد إلى المقاومة وتبني مبدأ القتال. أي أن يصبح الفلسطيني طرفاً يصارع طرفاً آخر.

شأن المصطلحات التي تندرج في الحياة وتخضع لتغيراتها لتحمل معانيها، ينتقل مفهوم الصراع من الصرع إلى المقاومة، من الصمت عن تهمة التخلف والعجز والقصور وشرعنة الاحتلال، إلى الدفاع عن الحق والحقيقة واستعادة البيت والأرض والكرامة.

هكذا تنتهي رواية كنفاني مؤكدة أن القضية الفلسطينية لا بد وأن تكون، بعد احتلالين وكل الإذلال والمهانة، قضية مقاومة أي قضية صراع لا صَرْع.

وكذلك يفعل إميل حبيبي وإن برؤية أقل وضوحاً وبموقف غائم، أفقه شبه مغلق:

يتمرد «ولاء» ابن المتشائل، على جبن والديه، مشيراً بذلك، وحسب منظور الرواية، إلى جيل جديد يرفض خنوع جيل سابق رضي بالمذلة والإهانة حتى لم يعد يحسن النطق والكلام إلّا بما يرضي المحتل:

ذليل وخائف هو المتشائل ـ والد ولاء ـ عاجز عن التنفس، تطارده هواجسه حتى صار وكما يقول ساخراً «أمشي على أربع» (ص 125). يسمّي ابنه «ولاء» بدل «فتحي» معبّراً بذلك عن ولائه الكلي لدولة الاحتلال «كلنا ملكها» (ص 122).

يسخر المتشائل من حاله وقد صرعه الاحتلال وطرحه أرضاً. لكن ولاء

المتمرد على ما آل إليه حال والده لا يجد مكاناً يلوذ به وينطلق منه للمقاومة سوى كهف مغلق. هكذا وحين تطلب منه أمه أن يخرج من الكهف ويستسلم للجنود الإسرائيليين يقول لها وكأنها ليست أمه بل مجرد امرأة:

ـ يا امرأة، يا التي جئت معهم، إلى أين أخرج؟؟

ـ إلى الفضاء الرحب يا بني، كهفك ضيّق، مسدود كهفك، وسوف تختنق فيه.

ـ أختنق؟ أتيت إلى هذا الكهف كي أتنفّس بحرية، مرة واحدة أن أتنفّس بحرية! (ص 139).

من هذا الاختناق، وفي ظل قساوة الحياة وعنف المحتل الذي يجلد المحتلين بسبب وبدون سبب، تبرز لدى إميل حبيبي فلسفة الحرص على الحياة. فالزمن، وحسب الرواية، يُزمن، والحرب بدون سلاح، أو بسلاح قديم، لا يملك غيره ولاء، لا تجدي. لذا يجب انتظار زمن قادم. إذ لا يجوز التضحية بالحياة حين تصبح أرخص من الموت، بل يجب في مثل هذه الحال «أن نعضّ عليها بالنواجذ» (ص 143)، لأن موسمنا سيأتي (ص 142).

تتكشّف القضية الفلسطينية في هاتين الروايتين عن ضرورة القتال بما هو مقاومة ضد الاحتلال، الشخصيات التي عانت عذابات هذا الاحتلال تعي هذه الضرورة وتطلقها في نهاية السرد باتجاه المستقبل. لا تبدأ أي من الروايتين بهذا الوعي بل تصل إليه، ما يعني أن المنظور التأليفي كان يتشكل وفق دينامية سردية تفضي إلى الوعي بضرورة هذه المقاومة. وتنقل، في الآن نفسه، مفهوم الصراع من معناه القاموسي إلى معنى يعادل بين هذه الضرورة وبين القضية الفلسطينية باعتبارها قضية مقاومة.

يعود تاريخ روايتي كنفاني وحبيبي إلى نهاية العقد السادس من القرن العشرين، أي إلى زمن الاحتلال والهزيمة الذي أدّى إلى نشوء المقاومة الفلسطينية على أساس الوعي بضرورتها، وعليه نسأل:

كيفت تعاملت الرواية العربية، بعد هذه المرحلة، مع القضية الفلسطينية، كيف رأت إلى المقاومة، أو كيف فهمتها وفهمت عملية الصراع العربي الإسرائيلي، وبالتالي كيف تشكل منظورها التأليفي السردي الروائي باعتبار تناولها لهذه المسائل كلها أو بعضها، وبما هي، أي هذه المسائل، عناصر مكونة لمعنى هذه القضية ولمفهومها حاضراً ومستقبلاً؟

2 ـ من نقد الذات إلى حوار الآخر

لعل أهم ما يلفتنا في روايات هذه المرحلة التي حكت، طبعاً، عن القضية الفلسطينية، هو فسحها حيزاً واسعاً للنقد الذاتي، كأنَّ الهزيمة (هزيمة عام 1967) وما تلاها من عجز عن مقاومة الاحتلال وتوسعه في قضم الأراضي الفلسطينية، هو ما استدعى العودة إلى الواقع بحثاً عن أسباب تفسر لا استمرار الاحتلال وتوسعه وحسب بل شن الحرب على الفلسطيني وقتله حتى خارج أرضه (حروب إسرائيل على لبنان مستهدفة المخيمات، ثم الاجتياح عام 1982).

ففي روايتها باب الساحة (عام 1990) تقدم سحر خليفة مشهداً عن الانتفاضة التي تمكنت من هدم بوابة الساحة التي أقامها الاحتلال، ولكن الرواية، وباعتبار معناها العميق، تطرح سؤالها عن إمكانية انتصار هذه المقاومة حين ترتفع مكان هذه البوابة التي هدمت، بوابة جديدة و «جلاميد صخر» من العادات والتقاليد الاجتماعية تسد الطريق في وجه مشاركة المرأة في المقاومة وتعاملها ـ حسب الرواية ـ كأنها «حشرة» (ص 133).

تستمر سحر خليفة في ما كتبته بعد «باب الساحة» من روايات في سرد يمارس هذا النقد الذاتي. ففي روايتها «ربيع حار» تحكي عن تجار ينتمون إلى الطبقة البورجوازية، يتعاملون مع يهود صهاينة، ولا يهمهم سوى الربح. كما تتعرض بالنقد للسلطة الفلسطينية التي غدت بعد العودة من بيروت ـ وحسب الرواية طبعاً ـ لا تختلف عن الأنظمة العربية. نقرأ:

«فوضى وفساد وضرائب وأجهزة قمع واستزلام» (ص 191). ومن ثم: «فلسطين التي نضيع من أجلها كل شيء دون أن نلتقي بها» (ص 297).

ثم سؤال تطرحه الرواية بمرارة في نهاية ردها:

«كيف نبني دولة ذكية من هذا الجهل» (ص 340).

لا تتورع الروائية الفلسطينية عن الإقرار بالجهل، كأنها بذلك «تلتقي! مع تهمة دوف» ابن سعيد س. في رواية غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، الذي يقف في الجهة الأخرى، الجهة الإسرائيلية. «تلتقي» معه في تهمة العرب بالتخلف، التي أباها راوي عائد إلى حيفا، أو المؤلف الضمني الذي يقف وراءه. أباها ليذهب إلى المقاومة، وأقرت بها لترتقي بهذه المقاومة ولكن بعد أن مهدت للكشف عن صراع داخل الجهة الواحدة.

هكذا وإذ يستمر السرد في الكلام على قمع الإناث، وفساد الحكم، والتعامل مع الصهيوني لتهريب السلاح واستعماله ضد العرب، يصل هذا السرد في رواية أصل وفصل (عام 2009) إلى الكلام عن الانقسام داخل الصف الفلسطيني، أي عن الصراع داخل الجهة الواحدة. صراع بين المسلم والمسلم، المسلم الأصولي والمسلم الديموقراطي أو اليساري. بين الفلسطيني الخائن والفلسطيني المقاوم. بين الذي في السلطة أو الحاكم، والشعب المحكوم.

وكأنَّ القضية الفلسطينية تتحول من قضية صراع فلسطيني اسرائيلي إلى صراع فلسطيني ـ فلسطيني، أو كأن هذه القضية، وبما هي صراع ضد الاحتلال هي صراع اجتماعي، طبقي، ديني تستوجبه عملية التحرر.

لقد ازداد التعصب الديني في المجتمع الفلسطيني العربي، حسب رواية أصل وفصل، بسبب الحقد والإحباط والخسائر. وبرز سؤال ابن الشعب الذي يودّ أن يقاوم، عن مقومات هذه المقاومة:

«بماذا نخرج [إلى المقاومة]، نخرج بأيدينا، لا مال ولا سلاح ولا تكاتف، وما من ظهر يحمينا» (ص 382).

إنها الثورة مع العجز والجهل والانقسام. وإنه الصراع مع الهزيمة والخيانة والقصور.

هذا ما عناه المعنى العميق لروايات سحر خليفة ومن منظور نقدي ينتصر ضمناً للمقاومة على قاعدة التحرر الاجتماعي الوطني.

يتسع المنظور النقدي ليطال في رواية «الحب في المنفى» (عام 1995) للروائي المصري بهاء طاهر، المثقفين والمؤسسة الصحفية العربية وثقافة الغرب. أما الانقسام فإنه يتجاوز، في هذه الرواية، الفلسطينيين إلى اللبنانيين ليتحدّد على مستوى الانتماء الديني ـ السياسي أو الديني القومي.

فزمن السرد في هذه الرواية هو زمن الاجتياح الاسرائيلي (عام 1982) لبيروت. تدخل القضية الفلسطينية في هذه الحرب. ينقسم اللبنانيون ويقف قسم منهم ضد الفلسطينيين. يعلن بشير الجميّل، حسب الرواية، «هناك في منطقتنا شعب لا لزوم له، اسمه الشعب الفلسطيني» (ص 264). حرب ليست حرباً، بل مجزرة، مجزرة في بيروت يقول الراوي، ومجزرة تحصد الأبرياء في المخيمات الفلسطينية، وخارجها.

موقف نقدي مشحون بالغضب والألم والمرارة. وأدباء يكتفون بالجلوس في المقاهي وبالكلمات «كلمات رنانة ولا تفعل شيئاً» (ص 52). وصحافة، في مصر، وفي أوروبا، ترفض نشر ما يكتب عن حقيقة ما يجري. ودول عربيّة غير حافلة بما يجري: «مصر تعرب عن الأسف ولجنة الاقتصاد تعقد اجتماعاً لبحث الخطة الخمسية»، «والسعودية تعرب عن الأسف وتعلن ثبوت رؤية الهلال، وتبعث رسائل للملوك والرؤساء. والجزائر تستنكر وتعلن تيسيرات جديدة للمستثمرين الأجانب» (ص 153). أما الأمير العربي حامد الذي يعيش في أوروبا ويتاجر بالخيول، فإنه، وحسب الرواية، يتعاون مع يهودي يتبرع بالمال الذي يربحه لجيش إسرائيل الذي يقتل اللبنانيين والفلسطينيين، ويدمّر البيوت على رؤوسهم.

واقع فلسطيني عربي مهزوم، عجز وقصور وخيانة عبَّرت عنه روايات هذه

المرحلة. أما انتصار العام 1973 فلا أثر إيجابياً له في ما قرأنا من روايات صدرت بعد هذا العام. ربما بسبب ما ترتب على ذلك من سلام مع إسرائيل واعتراف غير دولة عربية بها، وما خلا ذلك أو تلازم معه، من اتفاقيات بين السلطة الفلسطينية وإسرائيل باءت كلها بالفشل، وآلت إلى مزيد من الحروب على ما تبقى من فلسطين وأهلها.

أعتقد أنه وبناء على هذه الحكاية الروائية المأساوية التي شكل الواقع التاريخي مرجعاً لها، ألمحت بعض الروايات الصادرة أواخر القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين، إلى إمكانية علاقة سلام بين الفلسطيني واليهودي الإسرائيلي [لا المقاتل] قوامها الإنسان. نجد مثالاً على ذلك في رواية ربيع حار (عام 2004) لـ سحر خليفة. الرواية نفسها التي انبنت بمنظور نقدي للوضع الفلسطيني تشير إلى علاقة ودّ صامت ينشأ بين الولد الفلسطيني أحمد، والطفلة الإسرائيلية ميرا. كذلك هو الأمر بالنسبة إلى روايتها أصل وفصل (عام 2009). إذ نقرأ فيها احتجاجاً يرد على لسان إحدى شخصيات الرواية ويضمر تعاطفاً مع اليهود: «... وبعدين يا أختي مال اليهود؟ مش بني آدم..» (ص 74). وهو ما يوحي بإمكانية التعايش بين الفلسطيني واليهودي على خلفية أن مبدأنا «نحن الكتاب الفلسطينيين» هو «الحق والعدالة وتحقيق الإخاء» (ص 319).

يحضر مشروع الدولة الواحدة الذي قال به إدوار سعيد، يلوح في الرواية، توحي به ولا تفصح عنه. كأنَّ مرحلة غسان كنفاني انتهت لتدخل القضية الفلسطينية، وكما سنرى، في حالة غيبوبة أو لتعاني مرضاً عضالاً.

لقد قطع كنفاني مع الماضي، ماضي الإذلال والمهانة، بعد أن أدرك بأن الوطن ليس الطاولة وريش الطاووس، بل الإنسان [وليس الابن الذي يقف في الجهة الأخرى]، الإنسان الذي هو «في نهاية المطاف قضية» (ص 404). لكن هذا ذهب به إلى المقاومة. فالمقاومة، أو الحرب [حسب تعبير آخر في رواية

كنفاني (ص 367)] هي ما تحتاجه القضية/ الإنسان من أجل الحق والحقيقة. حق الفلسطيني في أرضه وحقيقة أنَّ ما جرى هو اعتداء واحتلال.

3 ـ من تأثيم الذات إلى موت القضية

يجنح النقد الذاتي في ما بعد وفي بعض ما قرأنا من روايات إلى تأثيم الذات وتحميلها مسؤولية المبادرة إلى الفوضى والتخريب والقتل. ففي رواية «سوناتا لأشباح القدس» (عام 2009) للروائي الجزائري واسيني الأعرج، نقرأ على لسان الروائي الشاهد، كيف أنَّ زملاءه دهموا «المركز التجاري المعروف بالشماع، والواقع ما بين طرفي شارع مأمن الله وجوزة النسناس وجبل النكرو فوريّة. ثم داهموا السوق المكتظ بالتجار اليهود الذين اضطروا إلى تركه. أحرقوا المخازن، ونهبوا ما استطاعوا من موجوداتها. ثم اتجه المتظاهرون إلى شارع يافا وأشعلوا النار في مخازن اليهود إلى أن وصلوا إلى موقع بنك باركلس...» (ص 144).

في هذا النص يبدو أن العرب هم من بدأ بالتخريب والحرق، وقد أورده المؤلف مباشرة بعد إخباره لنا عن المناشير التي وزعتها الوكالة اليهودية على سكان الأحياء العربيّة، إثر سماع خبر التقسيم «يوم الثلاثاء 29 نوفمبر 1947»، والتي، وحسب الرواية، كتب عليها بخط عربي جميل: «أنتم أيها العرب أبناء عم ساميين، حكّموا عقولكم ولا تردّوا على زعمائكم من العرب، فكل له مصلحة خاصة. انضموا معنا وسيروا على بركة الله لنقوم بتعمير البلاد من كل الوجوه ونسير فيها سوية كالإخوان» (ص 143 ـ 144).

وفي السياق السردي لهذه الرواية، بدا اليهود دعاة وئام، وبدا العرب مخرّبين، بل خونة، فصاحب المحل الذي كسر زجاجه كان، كما يقول الراوي: «صديق خالي غسان وكان يهودياً طيباً».

لقد ردَّ العرب على خبر التقسيم بالتخريب والحرق، ولم يصدق الراوي أن

والده، «الطيب والمتسامح» شارك في عملية اقتحام جريدة «بالستين بوست» بانتشاء، أي شارك في الانفجار الذي «هزّ أركان المنطقة اليهودية وأسفر عن نسف جزء من شارع يهودا..»، وكان، يقول الراوي مستكنراً، أن حمل «والدي يومها على الأكتاف...»، ثم يضيف، مستنكراً أيضاً، بأن «الشيء نفسه قام به أنطون داود [المسيحي] أحد أصدقاء والدي الذي فجر الوكالة اليهودية المحروسة من طرف الهاجناه والجيش الإنكليزي، بعد تنسيق كبير مع عبد القادر الحسيني في بيرزيت» (ص 145).

قد يكون كل هذا صحيحاً! ولكن هل صحيح أنَّ البداية التي آلت بفلسطين، وبالصراع العربي الإسرائيلي إلى ما آلت إليه من حروب ودمار وخراب ومجازر هي هنا، في من بدأ؟ وماذا عن الهجوم الإسرائيلي الدموي، المنظم، الذي حكى عنه كنفاني لإخراج الفلسطينيين من بيوتهم وأراضيهم.

هل القضية الفلسطينية في الصراع العربي الإسرائيلي هي قضية من بدأ أم هي قضية مشروع صهيوني واحتلال؟

تؤكد رواية واسيني الأعرج هذه، في ما تقوله، في ما بعد، على العلاقة الطيبة مع اليهود:

«كنا عايشين مع اليهود، وكنا نعطف عليهم وكانوا يعطفون علينا، كنا نتقاسم أكلنا في الأيام الصعبة وملحنا... ما الذي تغيَّر؟» (ص 302).

ثم، مباشرة، توجه التهمة إلى الإنكليز الذين كانوا بحاجة في قتالهم، أثناء الحرب العالمية الثانية إلى مادة T.N.T، فاستغل حاييم وايزمان، وكان مدرساً للكيمياء في جامعة مانشستر، هذه الحاجة، فقدم لهم اختراعه لمادة الأستون لقاء إعطاء فلسطين لليهود، وكان وعد بلفور (ص 303).

إنكليز، وعرب متآمرون. فعلى وعد بلفور تعطف الرواية كلاماً عن جيش الملك عبدالله الذي اكتفى بالدفاع عن الضفة الغربية على أساس أنها يجب أن تكون حصته مقابل عدم دخوله المناطق التي عقدت الحركة الصهيونية العزم على جعلها جزءاً من الدولة اليهودية (ص 322).

كل هذا معطوف على أنَّ فلسطين هي هذه «الأرض» التي «ما عرفنا كيف نحميها» (ص 295).

إذا كان الأمر كذلك، أي إذا كانت القضية الفلسطينية، قضية عرب تواطأوا وإنكليز تآمروا، فأي معنى يبقى لهذه البداية التخريبية المنسوبة إلى المواطن الفلسطيني والتي كانت، حسب الرواية، بمثابة ردّ على دعوة يهودية للتعاون، سوى تبرئة، مضمرة، أو غير مباشرة، للمواطن اليهودي، يقابلها تأثيم، مضمر، أو غير مباشر، للذات الفلسطينية.

أو لنقل إنَّ المعنى الذي تنطوي عليه هذه البداية، بداية التخريب وضياع فلسطين، في رواية **واسيني الأعرج**، يصب في خانة قراءة تجهل حقيقة القضية الفلسطينية القائمة على احتلال إسرائيلي دموي للأراضي الفلسطينية. أو قراءة لا تعترف، أو لا تودّ أن تعترف، بهذه الحقيقة وتعتّم عليها. شأن الفرنسية، مثلاً، في رواية **باب الشمس** لـ **إلياس خوري** التي لم تكن تعرف من الضحايا في مجزرة صبرا وشاتيلا سوى اليهوديات التسع المتزوجات فلسطينيين، أو شأن صحافة الغرب التي تأبى، وحسب رواية «حب في المنفى» لـ بهاء طاهر، نشر كل ما يكشف حقيقة الاعتداء الإسرائيلي على لبنان (عام 1982)، والمعنى العميق للصراع الفلسطيني العربي والإسرائيلي.

تؤكّد رواية واسيني الأعرج قول الشخصية الرئيسة فيها، مي: هذه الأرض «ما عرفنا كيف نحميها». فهو مندرج في دلالات السياق السردي في ضياع فلسطين. إذ تصاب مي بمرض السرطان وتموت في نيويورك.

فهذه الرواية التي صدرت عام 2009 تحكي عن شخصية فلسطينية مريضة مرضاً لا شفاء منه. لقد فقدت مي وطنها بعد أن فقدت فيه أمها وأخاها، ثم فقدت، في الغربة ذاتها العفيّة. كأنَّ هذه النهاية هي مآل لتلك البداية، أي كأن الفلسطيني الذي لم يعرف كيف يحافظ على أرضه، ينتهي إلى موته دون أن يبقى له سوى عزف لسوناتا تبعث أشباحاً للمدينة المفقودة.

بنائياً يلفتنا في هذه الرواية هذا التلازم والتوازي بين دخول مي مستشفى نيويورك المركزي، الإثنين 20 ديسمبر عام 1999 وبين حكي الرواية عن تلك البدايات المؤرخة يوم الثلاثاء 29 نوفمبر عام 1947. تلازم وتواز دلالي (!) إنه بين الشخصية الفلسطينية المريضة بانتظار موتها وبين الهجمة الفلسطينية التخريبية إثر إصدار المنشور اليهودي الداعي إلى السلام.

يقع هذا التلازم في بداية الفصل الثاني من الرواية المعنون بـ «مدوَّنة الحداد». أكثر من خمسين سنة تفصل بين بداية الحكاية، حكاية التخريب الفلسطيني (عام 1947) وبين دخول مي مستشفى نيويورك المركزي (عام 1999). كأن الذات الفلسطينية (أو الـ نحن) التي ما عرفت [أو ما عرفنا] كيف تحمي أرضها [أو نحميها طوال هذه السنوات الخمسين]، تدفع ثمن قصورها تجاه ذاتها. تموت مي [المرصودة للموت منذ بداية الرواية] حاملة معها ذاكرة من فلسطين هي ذاكرة طفولتها الغائمة، تاركة لنا، وعلى مدى سرد الرواية، ذاكرة الشتات العائلي، الفلسطيني، المهجرة إلى أميركا والحرمان من دفء الأمومة، ومعاناة المرض الذي ينتهي إلى الموت.

4 ـ موت القضية وعبورها إلى الحياة: الذاكرة وأثرها

تقتصر الذاكرة الفلسطينية في رواية واسيني الأعرج على ما يخدم منظورها، أي على المعادلة بين تأثيم الذات وبين فلسطين (مي الضحية).

ويمكن القول بأنَّ (مي) في رواية الأعرج، تحمل ذاكرة من فلسطين، وليس ذاكرة شعب فلسطين، هذا الشعب الذي جعل من هذه الذاكرة ومن حكاياتها عن حقيقة قضيته، هوية له، عادلت وجوده وبقاءه حيّاً، رغم الاحتلال والتهجير والقتل، أي عادلت صموداً هو بمثابة مقاومة تركت، كما سنرى، أثرها في الطرف الآخر، الإسرائيلي، في الصراع.

لقد أهملت الرواية العربية، في اعتقادنا، هذا الأثر حتى حين حفلت بهذه

الذاكرة وحكاياتها لتجعل من مرويِّها الشفوي مسرودات روائية تعادل الحياة، شأن إلياس خوري في باب الشمس.

تبدأ باب الشمس بمريض هو يونس الفلسطيني الراقد في سريره في المستشفى، والمصاب «بجلطة في الدماغ» أدخلته في الغيبوبة (ص 14)، يونس ينتهي، شأن مي في رواية سوناتا لأشباح القدس إلى الموت. إلّا أن غيبوبة يونس تندرج في نسيج سردي قائم على معادلة بين رواية تحكي من الذاكرة الفلسطينية حقيقة حكايتها، وبين مقاومة بديلة للهزيمة وقائمة على مستوى هذه الرواية [باب الشمس] نفسها.

إنها معادلة، وكما سنرى، بين: الراوي والمروي، بين الحياة والموت، بين البنوة والأبوة، أو إنها معادلة تَعْبُرَ بالحكاية من الموت إلى الحياة، من الأب إلى الابن، من الذاكرة إلى الرواية؛ من يونس الذاكرة إلى خليل الراوي، أو راوي الرواية.

هكذا فلئن كان يونس الرامز، في الرواية، إلى فلسطين وقضيتها قد دخل في حالة غيبوبة مع بداية الرواية [الصادرة عام 1998]، فإنّ مهمة الراوي خليل، ومن خلفه المؤلف الضمني الذي يكتب هذه الرواية، ويلازم مريض الغيبوبة، يونس، هي إعادته إلى الحياة عن طريق سرد الحكاية الفلسطينية، أو سرد حقيقة هذه الحكاية.

يقول: «المهم هو الحياة، وهذا ما أحاوله معك، فلماذا لا تقنع» (ص 43).

ثم مبرراً قوله:

«فالخلايا تتجدد حتى داخل هذا الموت» (ص 48).

ومعبراً عن إرادة له هي إرادة الـ أنا الراوي ومن خلفه المؤلف الضمني لهذه الرواية:

«لا أريد أن تموت في السرير» (ص 37).

ومؤكّداً نجاحه في مهمته يقول:

«سوف تقوم وتكون طويلاً وعريض المنكبين، تحمل عصاً في يدك وتعود إلى بلادك، وهناك سوف تذهب أولاً إلى مغارة باب الشمس... سوف تذهب إلى باب الشمس، وتدخل مغارتك، عرينك وتختفي»، «هذه هي النهاية الوحيدة التي تليق بحكايتك فأنت لن تخون الحكاية» (ص 34).

معادلة بديل لانتصار عسكري واحد، نحن بحاجة إليه كي يصدقنا الناس ويصدّقوا أن مأساتنا تستحق أن توضع إلى جانب المآسي التي عرفتها البشرية في هذا القرن المتوحش (ص 425).

لم تصدق الفرنسية كاترين أنّ هناك أكثر من ألف وخمسمئة قتيل هم ضحية مجزرة مخيم شاتيلا (ص 420). كانت تسأل خليل فقط عن تسع نساء يهوديات متزوجات فلسطينيين قتلن كما تقول في هذا المخيم وجاءت لتبحث عنهن، وعندما «أخبرتها بالحقيقة»، أي عن مذبحة صبرا وشاتيلا للفلسطينيين، سألته بنبرة من يشك: «هل رأيت المذبحة بعينيك؟» (ص 424).

تروي باب الشمس حكاية القضية الفلسطينية لتقول ما كان قد قاله غسان كنفاني في عائد إلى حيفا من أنَّ القضية الفلسطينية هي قضية اعتداء واحتلال، وأن الشعب الفلسطيني لم يخرج من أرضه، لم يتركها، بل أُخرج وطرد بعد أن قُتل الكثير منهم في قراهم وبلداتهم التي دمرت. هكذا نقرأ بأن «عين الزيتون أحلى قرية لكنهم دمروها عام 1948، جرفوها بعد أن نسفوا بيوتها» (ص 34). ونقرأ: «... فبعد طردهم من الكويكات تاهوا في الحقول، ثم أقاموا على أطراف دير القاسمي، وطردوا منها، فذهبوا إلى ترشيحا التي جاء الطيران الإسرائيلي وأحرقها، ليجدوا أنفسهم في الطريق إلى جنوب لبنان...» (ص 27). أي نقرأ ما يؤكد عملية الإخراج، أو الطرد والاحتلال.

يروي الراوي خليل الفلسطيني الذي يعتبر يونس أباً له ما كان قد سمعه منه، أو ما كان قد حكاه الأب لابنه، كأنه، هو الابن، يعيد قراءة الحكاية من منظوره المختلف، فيقول ليونس، الذي له أكثر من اسم، وكأنه يتوجه إلى جيل

سابق، بأن عليه أن يعلن الآن رغبته في الموت هناك [في فلسطين]، وألّا يخاف، وأن يضع نهاية لحكاية يلعب فيها دور الضحية، ويصغي إلى حكاية خليل، المختلفة، (ص 442). حكاية الولادة الجديدة، التي تعلن ـ بعد سقوط بيروت بيد الاحتلال الإسرائيلي عام 1982 ـ بأن «الكلام القديم مات، ونحن بحاجة الآن إلى ثورة جديدة. اللغة القديمة ماتت، ونحن مهددون بالموت معها، لا نحارب ليس لأننا لا نملك السلاح، بل لأننا لا نملك الكلام» (ص 458).

ثورة جديدة قوامها لغة جديدة، هي لغة هذه الرواية، أو ما تقوله من أن فلسطين ليست قضية، أو، وفي كلام سردي ملتبس، ليس قضية تساوي الأرض «فالأرض لا تزحل من مكانها، وهذه الأرض (فلسطين) ستبقى» (ص 25/ 26). أو من أن القضية لا تعني تحرير الوطن فقط، بل «تحرير الإنسان» (ص 53)، وتحرير المقاومة من أخطائها التي هي، وحسب الرواية، «أخطاؤنا» نحن الفلسطينيين، التي آلت بالقضية الفلسطينية إلى موت، أو هزيمة كبرى بعد الاجتياح الإسرائيلي لبيروت (عام 1982) الذي له في رواية خوري هذه شكل الفاصلة في تاريخ القضية الفلسطينية وعملية الصراع العربي الإسرائيلي:

فبعد سقوط بيروت، لم يعد بإمكان يونس العبور إلى نهيلة [المرأة التي يحب والرامزة إلى فلسطين] في عكا، ماشياً فوق طرقات الجليلين اللبناني والفلسطيني (ص 464)، كما كان يفعل سابقاً. لقد مضى الفدائيون، بعد سقوط بيروت، بالسفن اليونانية، «ولم يبق هنا سوى أنت وأنا» (ص 24)، [أي الحكاية وروايتها الجديدة]، «أنت الذي كنت تبصق كأنك تمحو الزمن، وتقول من الأول (ص 31)، «أنت وقد دخلت بعد ذلك في غيبوبتك، وأنا الذي أحكي من الأول أخبرك حكاياتك، أعيد لك ما أخذته منك» (ص 20). ما كنت قد حكيته لي وأكتبه رواية.

يروي خليل ليونس ليروي المؤلف الضمني لنا حكاية الزمن الفلسطيني. كأنّه

بذلك، وحسب الرواية، يعيد الحياة إلى القضية الفلسطينية التي ماتت، أو التي انتهت إلى الموت بعد دخولها في غيبوبتها، كأن موتها عبور إلى الحياة، أو كأن موت يونس وما يرمز إليه يعبر، بالرواية عنه، إلى الحياة.

وبذلك تبدو باب الشمس، وحسب ما يُضمر سردها حيناً ويصرح به حيناً آخر، صوت الحقيقة، حقيقة القضية ولغتها الجديدة، أو ثورتها البديل.

لغة جديدة تعيد قراءة الحكايات التي تختزنها الذاكرة الفلسطينية وتنتقد المواقف والممارسات الخاطئة، ما هو منسوب إلى التقاليد وما هو صادر عن قصور في الوعي. أي ما هو اجتماعي ـ حضاري تشترك به رواية خوري مع معظم الروايات التي تناولت سلبيات القضية الفلسطينية في الصراع العربي الاسرائيلي. هذه السلبيات التي بررت الانفتاح على الآخر على أساس أن الانتماء والهوية لهما، في رواية خوري، معنى التعدد وليس العداء. فـ جمال الليبي المقاوم «يمكن أن يكون فلسطينياً أو يهودياً أو ألمانياً» (ص 440) باعتبار أن والده الفلسطيني تزوج أمه اليهودية الألمانية. والممثلة الفرنسية فيها شيء من سارة [والدة جمال]، أي من التعدد في الانتماء والهوية.

تسقط الحواجز لكن من أجل اللقاء في مساحة الحقيقة، حقيقة القضية الفلسطينية وقضية الإنسان.

يتمثَّل المعنى العميق لرواية باب الشمس وحسب الراوي في كشف حقيقة القضية الفلسطينية وبقولها: «كأنَّ القدر أرسلني، كي أقول حقيقتك [أنت يونس] التي خبأتها داخل سلة الحكايات» (ص 415).

إنها، أي الرواية، باب الشمس، باب فلسطين، باب حكايتها، البديل لانتصار عسكري لم يتحقق، لما لم يكتب، لما لم يقل حقيقتها.

مات يونس واكتملت الرواية. حوَّل الراوي «هذه القضية الحقيقية لرواية» وأصبح كاتباً (ص 425).

كأنَّ موت يونس هو نهاية الحكاية أو هو مآلها. لم يبق غير الراوي الذي راح يمشي، ويمشي، ويمشي، تحت حبال المطر التي تمتد «من السماء إلى

الأرض»، رافضاً أن تنتهي الحكايات» (ص 527). وكأنَّ ما انتهت إليه حكاية القضية الفلسطينية هو أمر واقع حقيقي بالرغم من رفض خليل له.

5 ـ ديناميّة السرد: ذاكرة ولكن بلا أثر في الصراع

تطرح علينا قراءتنا لما سبق من روايات عربية الأسئلة التالية:

- هل ماتت القضية الفلسطينية؟
- هل انتهى بها النقد الذاتي وتأثيم الذات إلى موتها؟
- هل آل الصراع الذي عبرت عنه عائد الى حيفا إلى صرع، ذاتي هذه المرة؟

لقد افتقدت الرواية العربية ديناميتها السردية إذ راحت تروي الحكاية ضمن زمن ينغلق عليها. مجرد ذاكرة تستعيدها الرواية أو تستعيد بعض حكاياتها ضمن زمن سردي ينغلق، هو أيضاً، على ذاته، وعلى شخصيات تعاني منذ بدايات هذا الزمن السردي مرضها وموتها.

لا دور للذاكرة، لمرجعها الحي الذي استعانت به الرواية والذي شكل على مستواه الواقعي التاريخي فعل صمود وصراع بوصفه وثيقة انتماء ووجود تعلن بلا كلال: أنا الفلسطيني، أنا هنا، لم أمت. تُعلن وتترك أثرها في الإسرائيلي، الطرف الآخر في الصراع.

الدينامية التي عبَّرت عنها رواية عائد إلى حيفا لـ غسان كنفاني راحت، مع أواخر القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين، تنوس في الرواية العربية لتنتهي هذه الرواية إلى زمن سردي يستعيد زمن مرويّه وقد فقد ديناميته الروائية وانغلق على ذاته.

الذاكرة الفلسطينية الحية، الصامدة، الحاضرة في أكثر من تعبير لها على مستوى المرجعية الحية، لا تجد أثراً لها في زمن الرواية العربية وديناميته السردية. بينما تترك أثرها المقلق في الوجود الإسرائيلي.

يغيب ما تركته الذاكرة الفلسطينية، أو ما يمكن أن تتركه من أثر في الطرف

الآخر الإسرائيلي وبالتالي في الصراع ومعناه. هذا المعنى الذي نفترض تمثله كدينامية سردية في الرواية العربية، تفتح زمنها على المحتمل، على ما تهجس به هذه الذاكرة الفلسطينية وهي تختزن حكاياتها، وهي ترويها لتقول حقيقة ما جرى. الحقيقة التي لا يعرفها آخرون، والتي بمعرفتها لها فاعلية التغيير في الرؤى والمواقف، كما لها دلالة المحتمل والممكن.

لقد تركت الذاكرة الفلسطينية التي عادلت هوية انتماء [شأن المتشائل في رواية إميل حبيبي] وأكدت وجوداً وحياة، أثرها في الطرف الآخر في الصراع، في الإسرائيلي، وتمثل ذلك في معاناة الإسرائيلي مشاعر القلق وعدم الاطمئنان [حتى لا نقول في العنف الإسرائيلي ووحشية الحروب والمجازر التي قام بها]. عن ذلك عبَّر مثقفون وكتاب إسرائيليون في ما قالوا وكتبوا من مقالات وشعر ورواية.

إنَّ صمود الذاكرة الفلسطينية الشفوية الحية، وبما هي ذاكرة لحقيقة تاريخية، تشكل عاملاً فعلياً في الصراع العربي الإسرائيلي، لا ينهض على مستوى القتال، أو الحروب، بل هو معادل حياة للإنسان الفلسطيني ولقضيته.

يعيد إلياس خوري صياغة هذه الذاكرة في روايته باب الشمس، ولكن بعد أن يعلن دخولها في الغيبوبة، ويغلق نهاية بنية عالم روايته المتخيل، وزمنه السردي، على بدايته. كأن النهاية، موت يونس، هي من منطق البداية، [الغيبوبة]، أو العكس.

تحضر الذاكرة الفلسطينية بحكاياتها، بمحمولها في الرواية، ولكن لا بأثرها الصراعي في الطرف الآخر. كأنَّ الصراع الذي بدأ صرعاً في رواية المتشائل، وصار صراعاً في رواية عائد إلى حيفا، أي مقاومة، عاد إلى معناه الأول وإن في حالة وحيثيات مختلفة، لكنه، أيضاً، يفيد عن عدم المقاومة، عن الصمت، عن استرجاع زمن مضى هو زمن هزائم، وأخطاء. وهو في روايات سوناتا لأشباح القدس زمن لتأثيم الذات التي انتهت إلى المرض والموت. التأثيم

الذي كان قبلاً نقداً لهذه الذات، بما هي، لدى سحر خليفة، ذات اجتماعية موصوفة بالتفاوت الطبقي، وبالاختلاف في الموقع الفكري الديني. هكذا ومع تردي الحال الذي وصلت إليه القضية الفلسطينية، باعتبارها قضية صراع، برز مشروع الدعوة، المضمر، إلى السلام، [في روايتها الأخيرة **أصل وفصل** عام 2009].

هل صحيح أنّ القضية الفلسطينية لم تعد قضية صراع، بل معرفة لحقيقتها نقدمها في رواية، أو في فيلم، للآخر، الغربي. وهو ما نفهمه من هذه العبارة في رواية خوري، التي أود أن نقرأها معاً، وأتركها للقارئ، للحوار.

«... إنني رأيت خليل، أي أنا، وقد خلع خوفه، جالساً أمام هذه المرأة الفرنسية، التي لا يعرف شيئاً عنها، يروي لها حكاية عجيبة، تصلح لأن تصير رواية أو فيلماً. والحقيقة أن خليل أيوب فكّر في الموضوع. لا تصدق أن أحداً يعرف، حكاية مثل هذه ولا يخطر في باله أن يصبح كاتباً. لكن من أجل تحويل هذه القضية الحقيقية رواية» (ص 425).

يموت يونس ولا يبقى إلا القضيّة التي صارت رواية.

دراسة قدمت في: مؤتمر «الكتاب والقضية الفلسطينية» الذي نظمته مؤسسة الدراسات الفلسطينية بالتعاون مع وزارة الثقافة اللبنانية، بمناسبة بيروت عاصمة عالمية للكتاب. بيروت، 8 كانون الثاني/يناير 2010

الروايات التي تناولتها الدراسة

1 ـ الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، لـ إميل حبيبي، الطبعة الثانية، تشرين الثاني (نوفمبر) 1974، دار ابن خلدون، بيروت ـ لبنان.

2 ـ عائد إلى حيفا، لـ غسان كنفاني، الآثار الكاملة، المجلد الأول، الطبعة الثانية، نيسان (أبريل) 1980، دار الطليعة. بيروت ـ لبنان.

3 ـ باب الساحة، لـ سحر خليفة، الطبعة الأولى 1990، دار الآداب، بيروت ـ لبنان.

4 ـ ربيع حار، لـ سحر خليفة، الطبعة الأولى 2004، دار الآداب، بيروت ـ لبنان.

5 ـ أصل وفصل، لـ سحر خليفة، الطبعة الأولى 2009، دار الآداب، بيروت ـ لبنان.

6 ـ الحب في المنفى، لـ بهاء طاهر، الطبعة الثانية 2008، دار الآداب، بيروت ـ لبنان.

7 ـ باب الشمس، لـ إلياس خوري، الطبعة الثالثة 2003، دار الآداب، بيروت ـ لبنان.

8 ـ سوناتا لأشباح القدس، لـ واسيني الأعرج، الطبعة الأولى 2009، دار الآداب، بيروت ـ لبنان.

الفصل الثالث

العنف واثره في عالم الرواية المتخيل

تمهيد

شكّلت الحرب الأهلية التي عاش اللبنانيون ويلاتها ما يقارب العقدين من الزمن ـ وما زالوا يعانون آثارها ـ مرجعية أساسية لازدهار الكتابة الروائية في لبنان، حتى ليمكن الكلام على ظاهرة روائية حديثة تمثّلت لا في عدد اللبنانيين اللّافت الذين أقبلوا على كتابة الرواية وحسب، بل في الرؤى والعوالم والخصائص البنائية التي ميّزت هذه الرواية وأجازت نسبتها إلى هذه الحرب.

فقد تميّزت رواية الحرب اللبنانية، كما سبق وذكرنا، بتكسر زمن السرد، وبتقديم عالم متخيل يوحي بالتفكيك، قوامه، لدى بعض الروائيين، شخصية ملتبسة تعاني تمزقها وغربتها، وتعكس هوية مجتمعية مسكونة بهواجس الموت والدمار.

ولئن كانت للمرأة مشاركتها الواسعة في هذه الظاهرة، فإنه كان لبعض الروائيات طروحاتهن المحيلة على منظور أنثوي يربط بين الذكورة والعنف، ويتطلع، من جهة، إلى ثقافة تصدر عن طبيعة أنثوية تتسم بالهدوء وتنزع إلى السلام، (حجر الضحك مثالاً)، ويحفل من جهة أخرى بشفوي حي ينسج ما أهملته ثقافة المكتوب، المستعار، من هوامش العيش وقاع الحياة، وأدّى بهذه الثقافة، المستعارة، إلى غربة المدينة عن ذاتها والى مأساة من عاشوا فيها دون أن ينتموا إليها. ولقد كان لهذا الشفوي الحي أثره اللافت في عالم الرواية (مريم الحكايا) وفي تميز بنيتها الفنية.

حجر الضحك

العنف: مسألة ثقافية

في رواية «حجر الضحك» (1990)[1]، لهدى بركات تبدو الضدية علاقة معقدة، متشابكة يتداخل فيها الفيزيولوجي بالثقافي: فالرجل، الذكر، هو في الرواية عقل. ولكن إذ تربط الرواية، وعلى مدى سردها، الحرب اللبنانية الأهلية وعنفها بهذا العقل، تضع هذا العقل، ومن منظور نقدي طبعاً، موضع السلب. كأنها بذلك تنقض ثقافة «الفلاسفة الفحول»، أمثال سقراط وأفلاطون، التي مجدت هذا العقل وما أنتجه من ثقافة[2]. أو كأن الرواية بانتقادها إيديولوجيا الحرب تنتقد ثقافة أنتجها الرجل، وتاريخاً هو من صنعه، بهدف إعادة الاعتبار إلى الأنوثة التي اعتُبِرَتْ، ضدياً، جسداً. لكن الرواية وبدل أن تقدم هذا المفهوم في علاقة ضدية بين شخصيتين، واحدة ذكر والأخرى أنثى، تقدمه داخل الرجل نفسه. داخل شخصية خليل.

تتبنى شخصية خليل، في «حجر الضحك» على خلفية الحرب اللبنانية الأهلية، ومن منظور يلازم بين العنف والذكورة ليشي بملازمة بين الأنوثة والهدوء أو السلام، وينتقد ثقافة اقتصر نتاجها على الرجل وعُيّرت بمعيار الذكورة، وكان غياب المشاركة النسائية ومعيارها، شاهداً على العنف الدموي الذي تحيل أيديولوجيته عليه.

وخليل، في الرواية، ليس ذكراً شبيهاً بالذكور حوله. إنه مختلف بسبب فيزيولوجي هو جينة أنثوية، (أو هو حسب العالم النفساني كارل يونج

---

(1) صدرت رواية «حجر الضحك» في طبعتها الأولى عام 1990 عن دار الريس للكتب والنشر في بيروت، سوف نكتفي عند الاقتباس بذكر رقم الصفحة في متن الدراسة.

(2) نشير بهذا الصدد إلى أفلاطون الذي اعتبر أن حبّ الرجل للمرأة هو حب دوني غير جدير باستهواء النفس السخيّة [نفس الرجل] المخلوقة للفلسفة. انظر:

Platon: La Banquet-PhÒdre. Flammarion per éd, Paris, 1992, pp.24-25.

الـ أنيما). هكذا وبدل الأنثى، لينا في «أنا أحيا»، التي ترفض صورتها الأنثوية التي رسمها لها الوعي الثقافي الجمعي، وتخرج إلى الشارع لتدخل في العام الذكوري، أي بدل الانتقال من المكان الأنثوي الداخلي الخاص إلى الخارج الذكوري العام، بغية المساهمة في تعديل الوعي الثقافي الجمعي، أو تغييره، بدل ذلك تخلق هدى بركات شخصية ذكورية مختلفة عن الشخصية الذكورية المألوفة. شخصية تبدو، بصفتها غير المألوفة، لاسوية.

فخليل يبدو، بمعيار المألوف، عاجزاً عن أن يكون رجلاً ذكراً كبقية الذكور. إلا أن عجزه هذا ليس، من منظور الرواية، سوى إشارة إلى أنوثة فيه مرفوضة. لذا حين يؤول خليل، في نهاية الرواية، إلى التشابه مع الذكور حوله، ينفصل الذكوري عن الأنثوي، ينفك التشابك وتبرز الضدية على حد يصنعه الخارج، أو الثقافي السائد باعتباره من نتاج الرجل. فالضدية لم تكن داخل خليل، لم تكن بين الـ أنيما والـ أنيموس، أي في الفيزيولوجي، إلا كأثر من الاجتماعي باعتباره تاريخاً سياسياً وثقافياً مقتصراً على عقل ألغى الجسد وحقيقته.

تتمثل «لاسوية» خليل، أو ما اعتبر لاسويته بسبب أنوثة فيه، في سلوكاته ولباسه وعلاقته بالناس حوله، وبالمكان الداخلي، البيت، الذي يعيش فيه. فهو، كالأنثى، يحب غرفته ويهتم بتنظيفها وترتيبها. يطبخ و «يرق دوائر العجين». يمارس عن رضا ما اعتبرته بطلة ليلى بعلبكي، ضدها وسعت إلى تحرير ذاتها منه. وهو، شأن الإناث، وخلافاً للذكور أقرانه، يشعر بالخوف وينتابه القلق وتعتوره الحيرة. يلوذ بالصمت، ويقمع خجله أمام الآخرين. يعاني مشاعر الوحدة وتشوش روحه.

يبدو خليل، كذكر، شخصية متميزة بإقامة التشابك الثري بين الأنوثة والذكورة داخل شخصيته نفسها، ويبدو هذا التشابك داخل المدار الواحد خارج كل ثنائية ضدية لأنه يحيل في الرواية، على المعنى العميق لوجود الإنسان وطبيعة هذا الوجود، كما سنلاحظ.

إن لاسوية خليل بصفتها هذه هي، في الرواية، خروج على الشبيه العام/ الذكر، بمفهومه التاريخي المترسخ على السطوة والعنف وإيديولوجيا الواحد

الضدي. ذلك أن أعطال خليل، أي لاسويته، هي «أعطال مؤقتة»، كما تخبرنا الرواية، وما يعانيه بسببها ليس إلا «أزمة نفسية فرضها الخارج المجنون» (ص 89). كأن لاسوية خليل هي سويته غير المعترف بها.

تلوذ الرواية، لتأكيد السوي في الظاهر اللاسوي، بالبيولوجيا، فتخبرنا بأن خليل يفضل بالتأكيد «هرمونات الأنثى التي فيه بنسبتها الطبيعية» (ص 89)، أي X Y، إذ هي تقيه إجرام الفعل. ما معناه أن الرواية تنيط العنف، كما أشرنا، المتمثل بالحرب بالهيمنة الذكورية وليس بطبيعة التكوين، وعليه ترفض الثنائية الضدية حين تجعل بطلها ذكراً تتشابك في بنيته معاني الذكورة والأنوثة ومقوماتها، بحيث لا يعود العقل في مكان والجسد في مكان آخر، أو لنقل بحيث لا يعود العقل في واحد يؤنسنه العقل، والجسد في واحد آخر يشيّئه غياب العقل عنه.

ليست الضدية حسب الرواية في البيولوجيا، أو في التكوين، بل في الثقافي التاريخي. وما هو جيني في خليل لم يُفض به، حين كان يحاور اختلافه، إلى العنف. كان فقط، وبسبب الخارج، يعاني الارتباك. فالذكورة، كمفهوم، ناتج ثقافي، بدليل أثره في الأنثى حين تسترجل، أي تدخل في تماثل مع الشبيه العام. تسترجل الفتاة زهرة في «حجر الضحك»، تكتسب، في الاجتماعي المهيمن، شكلاً ذكورياً، وكأنها، حسب نظرية يونج، ضمير ذكوري وهو الـ animus داخل الأنثى.

تجعل هدى بركات التأنيث داخل خليل. لا تستخدم، كمؤلفة، ضمير الأنا وسيلة لتأنيث المتكلم. ولا تأتي الأنثى بطلة في الرواية، تؤنثن بحضورها الكتابة. ينتقد عبدالله الغذامي هدى بركات، المرأة الكاتبة، لأنها لا تؤنث، بذلك، اللغة؛ تتركها لثقافة الذكورة[3]. لكن هدى التي جعلت التأنيث داخل

---

(3) راجع عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1997، ص19. حيث يرى بأن النساء أنفسهن ساهمن في «التحول المستمر باتجاه الذكورة»، وأن هدى بركات التي اتخذت من الرجل [خليل] شخصية لروايتها «حجر الضحك» وجعلت الكلام على لسانه، إنما أمعنت، بفعلها هذا، في «تذكير المجتمع».

بطلها خليل، ميّزت خليل عن الذكور حوله، عن منظورهم للثقافة الحاملة للعنف والمشرّعة له، ليس خليل ذكراً شبيهاً بالذكور وإن انتهى في الرواية، إلى ذلك، وهو قبل أن ينتهي في الشبيه العام، كان يؤنث مضمون اللغة على قاعدة التوازن المفترض داخله، وعلى دلالات الأنوثة الجميلة المتمثلة في الهدوء والتقاوة والخفة، وهي أنوثة في المرأة وخارجها، أي في الإنسان والحياة.

ليس خليل، كشخصية، ذكراً شبيهاً بهؤلاء الذكور الذين يمسكون بالقرار، قرار القتل على الهوية، أو قتل الجار المختلف، أو بهؤلاء الذين، شأن أستاذي خليل في المدرسة التكميلية والثانوية، كانوا يبنون مفهوم الوطنية على التلازم في الدم والموت. هو، خليل، مختلف عن هؤلاء الذين شوّهت الثقافة الذكورية طبيعتهم.

هكذا وبدل الشخصية الأنثى التي كانت تعبر عن موقفها الثوري بالانتقال من الداخل الأنثوي إلى الخارج الذكوري المتمثل في الشارع والمقهى، وفي التشبه بسلوكات الرجل (شأن لينا في رواية ليلى بعلبكي «أنا أحيا»)، وبدل الشخصية الأنثوية التي تعبر عن معاناتها بالتقوقع داخل حميميتها (شأن زهرة في رواية حنان الشيخ)، أبدعت هدى بركات شخصية خليل المرتبكة، العاجزة عن أن تكون ذكراً كإشارة إلى أنوثة في خليل ناقصة، أو كإشارة إلى رجولة تبحث عن ذاتها في المختلف.

بشخصية خليل المرتبكة هذه، تبني هدى بركات روايتها من منظور نقدي للحرب باعتبارها، أي الحرب، أثراً لثقافة ذكورية بنت تاريخها على مفهوم العنف. تعيد المؤلفة الاعتبار إلى الأنوثة، ولكنها وبدل أن تقدم رؤيتها الروائية في شخصية نسائية لا مرجعية لها في الواقع كما نعتقد، وتعتقد[4]، تبني معنى لها داخل الذكر نفسه.

هكذا وحين تنتهي وظيفة شخصية خليل الدلالية ـ النقدية، يقع خليل في التشابه مع الذكورة السائدة، ولا يبقى من أنوثة الذكر سوى الأنثى الكاتبة عنه،

---

(4) راجع بهذا الصدد حوار مع المؤلفة في جريدة الرياض، 30/ 5/ 1994.

أو التي لم تنتج الواقع بل النص، النص الذي يفصح عن دلالات الغياب الأنثوي في الحياة الاجتماعية، وفي الثقافة والتاريخ. الغياب الذي هو بوجهه الآخر حضور الذكورة الطاغي في الواقع، الذكورة المتمثلة في عنف وفي حرب هي، في طابعها الأهلي، تدمير للذات ونزف للمدينة.

إن فحولة الذكر في رواية بركات هي فحولة السياسة والثقافة المتمثلة في سطوة الأبوة، والإعلام، والحزب، والطائفة. تدين الرواية هذه الفحولة، وتقف إلى جانب الأنوثة، بل إلى جانب معانيها الغائبة. وهي معاني الفطرة والطبيعة التي لها في الرواية علاماتها: الحليب غذاء الطفولة ونسيج التواصل والامتداد في الحياة، الكلوروفيل الأخضر وأوكسجين الهواء، الجبل العالي، المشي فوق الثلوج البيضاء، الغيوم التي «سوف تتخذ شكل القطن» (ص 77)، وطبعاً لونه الأبيض.

ترفع المؤلفة، بكل هذه الإشارات عن الأنوثة ما نسب إليها من شوائب، فترد الحيوانية إلى شكل الذكر الرامز إلى تاريخ تكونه كقوة، أي إلى مرحلة ما بعد الطفولة، الزمن الذي تفارق فيه الجينات وجودها السوي. تنفصل وتتميز الـ Y عن الـ X، شأن الرجل في التاريخ وثقافته. لذا فإن خليل يعرف أن ما فيه من أنوثة لا يجعل منه بالضرورة خنثى، «أو ذكراً ضعيفاً». فهو، وكما تقول الرواية، «يشتهي النساء» (ص 89)، أو «يشتهي امرأة معينة في الوقت الحاضر»، امرأة لا تشبه جارته زهرة حين تغادر زهرة أنوثتها لتشبههم، لتصير مثلهم بساقين «بمثل هذه الضخامة، ويدين بمثل احمرار وسماكة هذا الجلد [الذي] لا يمكن أن يكون لكائن ذي روح» (ص 100). يشتهي إذن خليل امرأة لا تشبه شكل الرجل الرامز إلى عنفه.

يحب خليل ناجي. كأن ناجي هو الشبيه المرتجى. لكن ناجي يُقتل في بداية الرواية، مما يبرر استمرار الحكاية، التي هي حكاية خليل الباحث عن ذاته المفقودة مع مقتل ناجي.

يُقتل ناجي في بداية الرواية ليبقى مجرد احتمال داخل خليل، وهو في الاحتمال صورة لحب السلام والنقاوة والهدوء.

يُقتل ناجي ويبقى الاحتمال داخل خليل قلقاً يحيل على واقع يصعب فيه تحقق الاحتمال، بسبب فعل الحرب الذي يتكرس فيه الوعي الذكوري في شكله الأعنف. هكذا ينتهي خليل، في الرواية، ذكراً، يدخل في الشبيه العام، المسيطر. ما يعني تحرره، مما يُعتبر لاسويته وهو في الحقيقة سويته.

يسقط خليل، بالمعنى العميق للرواية، في الفعل المشوّه للإنسان، ولفطرته وطبيعته، ولحقيقة تكويناته بالذكورة والأنوثة فيه.

يختار خليل، تحت وطأة ما يعتبره الآخرون لاسويته، أن يكون مثلهم، أي ذكراً شبيهاً بذكورة تمارس العنف. كأنه بذلك يقتل ما فيه من أنوثة. وكأن قتلها فيه هو علامة على غيابها خارجه، أي في العام الاجتماعي ـ الثقافي.

يحدث ذلك في الرواية لتبقى الأنثى في علاقتها بخطابها رؤية نقدية تفصح عن دلالات الغياب الأنثوي في الحياة والثقافة والتاريخ. وهي بذلك تضع خطابها المضاد لا على حدّ الذكورة والأنوثة المتشابكين في خليل، أي على حد فيزيولوجي طبيعي، بل على ما هو ثقافة وتاريخ لا يتماهى مع الذكورة وإن كان من صنعها.

مريم الحكايا

الأنوثة الخائفة من العنف

حين تعبر مريم شوارع المدينة الخالية بسيارتها وهي ذاهبة من بيتها إلى المكتب، تحسب نفسها وكأنها تهبط «إلى فضاء مغلق تحت الأرض كجوف ذلك البئر القديم في دارتنا في القرية»[5].

«المدينة كلها بدت لي كأنها بئر مغلق في ذلك اليوم» (ص 123) تضيف مؤكدة وموسعة لدلالة البئر المغلق.

---

(5) علوية صبح، مريم الحكايا، دار الآداب، بيروت 2002، سوف نكتفي عند الاقتباس بذكر رقم الصفحة.

يبدو البئر، في كلام مريم، معبراً إلى ثلاث قصص تستعيدها من ذاكرتها وهي تعبر الشارع.

الخوف والفراغ يحكمان خلفية هذه القصص ويبرزان في الآن نفسه، حكايتها في هذه المسافة الزمكانية التي ستقطعها مريم بين بيتها والمكتب التي تملأ ما يقارب السبع صفحات من رؤيتها الطويلة المليئة بالحكايات.

قبل سرد القصة الأولى تخبرنا مريم كيف حفر أبوها البئر «منذ أكثر من ستين سنة قبل مدّ المياه إلى البيوت» (ص 24).

وكيف استبدل بعد ذلك غطاء البئر «بقطعة تنك» «بعد حادثة وقوع ابنة خالي فيه» (في البئر).

هكذا تثير الراوية، مريم، فضولنا كأننا نسأل؛ وما هي هذه الحادثة.

تهيئنا الراوية لسماع قصتها. فتحكي، ونكتشف بأن ما تحكيه ليس مجرد حادثة، بل هو حكاية تمتّعنا، وتسلينا في ما هي تقدم لنا معرفة بدواخل شخصية نسائية تنتمي إلى بيئة ريفية شعبية، وتمهد في الآن نفسه إلى قصة ثانية مولودة ومتناسلة من القصة الأولى:

في البداية تخبرنا مريم بأن أمها ظنت أن أختها زينب هي التي وقعت في البئر، فراحت تصرخ: «يا ويلي راحت البنت وصارت تنتف شعرها بيديها» (ص 24/ 25). وكذلك راحت امرأة خال مريم تندب وتولول.

لكن حين يغزُّ خال مريم في البئر وينتشل الغريقة التي يتضح أنها حليمة ابنة الخال وليست زينب، ينقلب المشهد، وبدل الولولة تهجم زوجة الخال على ابنتها حليمة لتضربها «والبنت ترتجف من الخوف»(ص25).

الأمومة التي تنطوي على مرارة الفقدان تنطوي أيضاً على نزوع للسيطرة هي: كما نفهمه من سياق الراوية، سيطرة الأنثى على الأنثى كبديل يعوضها سيطرة الذكر عليها.

ويبقى الخوف خلفيّة لعبور مريم إلى حكاية أخرى هي في ما نتناول هنا القصة الثانية.

الخوف من الموت في ماء البئر صار خوفاً من عبور العتبة إلى البئر أو عبور

أي عتبة لمحلات فيها مياه حيث، حسب حكاية أم مريم، تستأنس الجنيّات بالجلوس.

الجنية تقف على باب بئر الضيعة. تقول الأم.

وتقول مريم ممهدة لحكايتها الثانية المنسولة من حكايتها الأولى ومن ذاكرة مليئة بالحكايات.

«وزاد من تأكدها (تقصد أمها) من إقامة «بسم الله الرحمن الرحيم» على حافة بئر بيتنا بعدما حدث لأختي زينب ما حدث» (ص 27).

مرة أخرى تثير الراوية مريم فضولنا، ونهفو إلى سؤالها. وما هي هذه الحادثة.

وتحكي مريم، وتكشف أن ما تحكيه ليس إخباراً عن حادثة بل هو حكاية تمتعنا وتسلينا فيما هي تقدم لنا معرفة بدواخل شخصية نسائية هي هذه المرأة أمها.

زينب، وبعد تنبيهات أمها، تتجند لحراسة الخبز الذي تعبت أمها بعجنه وخبزه قبل أن تذهب إلى الحقل. الأخ الكبير أحمد (الذكر) يغافل زينب ويسرق بعض الأرغفة ويهرب بها. يجن جنون الأم بعد عودتها ومعرفتها بما جرى. ويدل أن تهاجم الابن تركض خلف زينب «لتمسك بها وتضربها» (ص 28).

ينقلب المشهد:

زينب التي كانت خائفة من أمها تصرخ باحثة عن أم أخرى، عن أخوات وبيت غير أخواتها وبيتها.

والأم التي كانت تركض خلف ابنتها لتضربها. صارت تبكي وتقول: «ولي يا بنتي هيدا بيتك وأنا أمك يا قبارتي يا حشيشة روحي».

زينب الخائفة تجيب بجرأة «لا، أنت مش أمي. أنا أمي هونيك بعيدة. وأخواتي هونيك. بدّي روح لعندن. ناطريني» (ص 28).

نحن أمام انقلاب درامي يشي انقلابه بالسخريّة، بالمضحك المبكي، بتناقض بين ما ينتمي إلى مشاعر الأمومة في عمقها وحقيقتها الجميلة وما ينتمي إلى

سلوكاتٍ شكّلتها مجموعة من التقاليد التربوية والإيديولوجيات المسيطرة، لتكون لدى عالم من النساء، وعياً سائداً في مثل هذه البيئات الشعبية.

يتعمق هذا الانقلاب الدرامي عندما تمعن الأم في رد ما جرى لابنتها إلى الجن. تبكي وتحلف «أنها ليست هي التي أذتها، وإنما «بسم الله الرحمن الرحيم» الجالسة على حافة البئر» (ص 29). ويتعمق هذا الانقلاب الدرامي أكثر عندما تؤكد الأم أن ما تقوله وتعتقده هو «الحقيقة»:

«هيّاها الحقيقة، ومثل ما شايفيتكن وشايفيني» (ص 29).

وكذلك عندما ينجرّ مفهوم هذه الحقيقة على الأولاد. أي عندما ينتقل من جيل إلى جيل. كما يوضح ذلك قول الراوية:

«فيما بعد، حين كنا نقصد القرية في فترات الصيف، كنا نصدّق أمي ونصدّق ما تراه عيناها. صرنا مع الوقت نرى ما تراه عيناها لأنهما لا تكذبان، ونلمح الجنيّة مثلما تلمحها» (ص 29).

هذه الأم. كيف نتهمها. وبماذا؟ فهي، «لا تصدق سوى أنها مظلومة، تعرف خط الحلال من الحرام المرسوم لها». لذا فهي تذهب إلى الشيخ ليفتي لها. وتستأذن زوجها في كل أمر.

امرأة لا تفعل إلا ما يُقال لها، وما يؤذن لها به. فكيف يمكن لومها، أو تحميلها مسؤوليّة ما جرى لابنتها زينب حين وقعت وفُج رأسها.

تأخذ موافقة زوجها حتى قبل الذهاب إلى خياطة الضيعة لتخيط ما يخصها، وإلا، تقول مريم «أكلت قتلة وتأدّبت كما فعل ذات يوم (أبي) حين كانت لاتزال عروساً» (ص 30).

وماذا فعل أبوك يا مريم ذات يوم؟ نسأل مرة أخرى مدفوعين أيضاً بفضولنا لمعرفة القصة.

وتحكي مريم عن أمها التي لبست «اللباس الجديد الذي فصّلته واسعاً حتى الركبة. ولما رآه زوجها «هراها من الضرب» لأنها فصّلته بدون إذنه. ثم ينقلب موقفه عندما تستيقظ فيه غريزة الجنس. بعد الضرب يراضيها قائلاً: «مانو يا أم أحمد هيدا (قاصداً اللباس) مش للبس، وما حدا راح يشوفه غيري. فالسو؟ إذا مخرّق أو جديد، أنا شو بدي فيه؟» (ص 30).

ما تحكيه مريم بأسلوب ممتع يتسم بالسخرية المرة، يرسم هوية اجتماعية لشخصيات الرواية، تشير إلى بيئتها المهمشة وتعرف بمستوى وعيها في عفويته وخضوعه لثقافة شعبية سائدة. ثقافة بلا معرفة تبدو الشخصيات بسببها قاصرة. يدفعها قصورها وخوفها إلى تحميل الجن مسؤولية مصائبها. كذلك يقدّم ما تحكيه مريم صيغاً وتعبيرات تعرف بمنطوقات هذه الشخصيات، وبلغتها الشفوية العامية.

إلا أن ما يستوقفنا، وبشكل أساسي، في قراءتنا التحليلية الموجزة التي قدمناها للقصص الثلاث هو نمط البناء السردي الذي نتبينه في الحكايات المسرودة والذي لا يقتصر على ما تحكيه مريم في بدايات الرواية، بل يستمر ليشكل نمط البنية السردية الناهض بمنظور الرواية. وهو نمط يحيلنا على السرد العربي الموروث:

ـ على حكايات «كليلة ودمنة» في ما يرويه بيدبا الفيلسوف لدبشليم الملك.

ـ وعلى حكايات «ألف ليلة وليلة» في ما ترويه شهرزاد الأنثى لشهريار الذكر.

إذ يسأل الملك الفيلسوف كلما قارب سردُه نهاية حكاية حبلى بحكاية أخرى: كيف كان ذلك؟

وإذ تقف شهرزاد مع طلوع الصباح عن الكلام المباح وقد وصلت بحكايتها إلى نهاية ترتبط بحكاية أخرى وتعد باستئناف سرد تتناسل به الحكايات ليلة بعد أخرى.

شأن هذا السرد العربي في أروع ما وصلنا منه من حكايات، تتوالد حكايات مريم ولا تتجاور. ما تسرده مريم لا يلي بعضُه بعضاً، بل يتناسل، ويولد بعضه من بعضه الآخر حتى ليمكن القول بأن «مريم الحكايا» هي، بخط بنائها السردي، رواية شهرزادية[6].

---

(6) كنت قد توقفت عند هذه الميزة في مقال كتبته تحية لهذه الرواية العربية المميزة ولمؤلفتها، المرأة المبدعة، راجع رواية المرايا، جريدة السفير، بيروت 621/ 2002 ص 10.

هي رواية شهرزادية من حيث نمط البنية، وربما من حيث المنظور باعتباره يحيل على ثقافة شعبية ويتحكم بصفته هذه بنمط البنية.

تتناسل حكايات «ألف ليلة وليلة» شفوياً على لسان شهرزاد، وضمن إطار حكاية كبرى هي حكاية الملك الذي يقتل كل ليلة أنثى كونها مسبقاً خائنة. وتتناسل الحكايات في «مريم الحكايا» ضمن إطار حكاية كبرى هي حكاية سفر مريم التي بها تبدأ الرواية وبها تنتهي. مريم الراوية الشهرزادية تُزمع على مغادرة وطنها، وصديقاتها، وعلوية، وجهها الآخر، إثر حرب دمرت كل شيء.. فجاء سفرها وكأنه دمارٌ لها لا ينقذها منه سوى ما ترويه ذاكرتها.

لكن «مريم الحكايا» ليست محاكاة لرواية «ألف ليلة وليلة»:

لا تروي مريم، شأن شهرزاد، لملك أو لسلطة، بل لمرآتها، لعلويّة. تعيد حكاية ما كانت قد حكته لها وسقط، بعد كتابته، في وحل المدينة. امحى. كأن امحاءه هو محوٌ لثقافة المكتوب بحمولته الأيديولوجية التي ربما كانت سبباً من أسباب هذه الحرب.

امحى ما كتبته علوية لتولد، وعلى لسان مريم، ثقافة المروي الشفوي الضاج بالحياة.

تروي مريم لا لتنقذ بنات جنسها، شأن شهرزاد، من الموت، بل لتأتي بعالم الذاكرة إلى الكلام، عالم المهمشين في الماضي والحاضر، سكان الأطراف والضواحي الذين ضاعت ذاكرتهم في وحل المدينة.

إنها لعبة المرآة في «مريم الحكايا» بين فضاء المدينة وفضاء الذاكرة في تقاطعها مع مرآةٍ أخرى هي بين المكتوب وثقافته والشفوي وثقافته.

البنية الفنية وثقافة الشفوي

أن تكون «مريم الحكايا» رواية شهرزادية دون محاكاة أمرٌ يفسح لرواية علوية صبح مكاناً مميزاً في تاريخ الرواية العربية ومسار تطورها: ذلك أن النوع الأدبي الروائي وباعتبار قواعده البنائية وشعريته المرهونة بهذه القواعد، هو نوع فني حديث عرف نشأته العربية في زمن النهضة، في مصر وبلاد الشام، وبأثر

من الرواية في بلاد الغرب. وهو، أي فن الرواية نوع مختلف عن فن السرد الحكائي الذي هو فن تراثي في ثقافتنا العربية، يتحدّد هذا الاختلاف بقواعد تخص هيكل البنية السردية الروائية والتي من أبرزها الحبكة، أو العقدة، وما يلازمها من تبئير للحدث/ الأحداث، ومن توظيف للزمن يتلاءم ومفهوم العقدة وما يقتضيه من نمو للزمن يصل بالعقدة إلى حل..

انطلاقاً من كون الرواية نوعاً أدبياً فنياً له قواعده البنائية، حاكت الرواية العربية في نشأتها الرواية الغربية، وكانت عقود الأربعينيات والخمسينيات مرحلة نضج وتجذر لهذا الفن في أدبنا العربي الذي أرسى جملة من التقاليد الروائية. ويمكن اعتبار الرواية العربية الواقعية، مع بداية الخمسينيات، المعبّر الأبرز عن هذا النضج. لكن هذا لم ينف كون الرواية العربية بقيت تصدر عن تمثل للتجربة الغربية في ضوء متغيرات الواقع العربي وتنبني، بشكل عام، وفق مفهوم الحبكة.

منذ الستينيات أخذت المحاولات التجريبية في الظهور، وهي محاولات سعت إلى كسر قواعد الرواية الواقعية وإلى التحرر من تقاليدها (أي من مفهوم الحبكة وما يتلازم معها: البطل، البداية والنهاية..). فكتب نجيب محفوظ رواية «ميرامار» (1967)، وكتب إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء أبي النحس المتشائل» (1969). وكتب جمال الغيطاني «الزيني بركات» (1974). وكتب صنع الله ابراهيم «نجمة أغسطس» (1973) و «ذات» (1992)، وكتب إدوار الخراط «رامة والتنين» (1979).

استعان إميل حبيبي بعناصر تراثيّة تمثلت في الأسلوب الفكاهي وفي مناخات تحيل على المتخيل الشعبي وتوحي بذكائه الفطري. واستعار الغيطاني تاريخ الماضي وعجائبه ليحكي عن وقائع الحاضر ومظالمه، محيلاً على «تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور وعجائب الدهور» لـ محمد بن أحمد بن إياس. واستعان صنع الله ابراهيم في «ذات» بالمعلومة الصحفية، يعيد ترتيبها في سياقات زمنية مختلفة لتخدم بما يولده توظيفها الجديد من دلالات المعنى العميق للرواية،

وينقل الخراط بأسلوبه وتعبيراته الرواية إلى مناخات الشعر وعوالم صوره وإيقاعاته الجمالية.

يجد قارىء هذه الأعمال الروائية نفسه أمام نصوصٍ بلا قواعد مشتركة بينها، إنها نوع من التجريب يكسر القواعد ويترك النص الروائي مفتوحاً. إنه نص مفرد، أو روائي متفرد بتجربته.

أين نضع رواية علوية صبح «مريم الحكايا» التي تنتمي، زمنياً، إلى مرحلة عنوانها الأبرز التجريب الروائي العربي.

هل «مريم الحكايا» رواية تجريبية، وتنضم، بذلك، إلى الروايات التجريبية التي كتبها اللبنانيون في زمن الحرب، وعن الحرب؟

لئن كنت أرى إلى رواية «مريم الحكايا» من حيث أرى إلى تاريخ الرواية العربية، وفي سياق مرحلتها التجريبية التي تغطي العقود الأخيرة من القرن العشرين، فإني أعتقد بأنَّ «مريم الحكايا» ليست رواية تجريبية.

لماذا؟

لأنها وبكل بساطة لا تكتفي، شأن الرواية التجريبية، بكسر قواعد الرواية العربية في مثالها الواقعي لتبقى نصاً مفتوحاً، بل تبني سردها الروائي وفق قواعد أخرى تغلق النص وتبقيه مفتوحاً في الآن، قابلاً، ضمن إطاره المغلق، لمزيد من الحكايات.

تحيل هذه القواعد الأخرى على مرجعية سردية حكائية تراثية هي «ألف ليلة وليلة»، وربما «كليلة ودمنة» دون أن يعني ذلك أن «مريم الحكايا» تقلد، أو تستعير من هذين المرجعين أو من غيرهما من السرديات العربية التراثية الحكائية، فهي، كما نرى، تستوحي هذا السرد التراثي، ربما عن غير قصد، وربما هو المنظور في تعامله مع الشفوي!

ففي «مريم الحكايا» تبدو الثقافة الشفوية المتمثلة في الحكايات المسرودة مرجعاً حياً يعيد إلى الرواية علاقتها بالحياة.

وفي «ألف ليلة وليلة» يبدو الشفوي الشعبي المتمثل في الحكايات والأساطير

والمنامات والمروي من الأشعار.. مرجعاً به ينهض السرد وتتحدد قواعد سياقاته البنائية.

ويبرز السؤال: هل المنظور المشترك للثقافي الشفوي بصفته مرجعاً يتمثل في الحكايات من النمط الشهرزادي نمطاً ملائماً لبناء سياقات عوالم شخصيات «مريم الحكايا»؟

تستوحي «مريم الحكايا» بعض قواعد السرد الشهرزادي وتقنياته وأبرزها كما سبق وأشرنا.

ـ الحكاية الإطار من حيث هي وعاء يحتضن الحكايات فلا تقتصر الرواية على حكاية واحدة تنبني وفق قواعد الحبكة والمدخل والحل، وتستلزم التبئير والنمو التصاعدي للزمن.

ـ تقنية السرد التناسلي الذي به تتوالد الحكايات وينمو الزمن السردي حلزونياً، بدل نموه الخطي، أو ترتيبه التجاوري، أو تكسُّره تكسُّراً استرجاعياً منظماً، أو تكسُّراً تداخلياً غامضاً شأنه في الرواية الجديدة (Nouveau Roman) الذي انتهجته الرواية الغربية وتمثلته الرواية العربية مؤخراً.

تشي رواية «مريم الحكايا» بتمثل للتجربة السردية التراثية العربية لكنها تحيل على متغيرات الواقع المرجعي في الحرب اللبنانية حيث يشكّل فضاء المدينة، في زمن الحرب، مرآة لفضاء ذاكرة اختلط فيها زمن القرية الجنوبية بزمن المدينة بيروت، زمن الحياة الريفية بزمن الحياة المدينية، (زمن ثقافة الشفوي بكل ما تشتمل عليه من تعبيرات ودلالات تنتمي إلى أصحاب هذه الثقافة وتشير إلى سلوكاتهم وما تتسم به من عفويّة وما تفصح عنه من ميول غرائزية، أو من تقاليد وعادات... بزمن ثقافة المكتوب المتمثّل في علوية وجه مريم الآخر، وفي زهير توأم علويّة وبطل روايتها كما تقول مريم (ص 6 و7).

تأتي مريم إلى الرواية، مريم وجه علوية، وجه المنطوق الشفوي، تأتي لتعيد إلى ثقافة الشفوي حضورها ومكانتها، ولتكون هي المروي الروائي وثقافته. تقول: «لم أعد أحتاج لقراءة قصة حياتي في كتابها».

لقد ضاعت الرواية التي كتبتها علوية. محاها الوحل، وكأنه بذلك محا ثقافة المكتوب وفسح في المجال للشفوي المروي كي يكون هو الرواية.

وقد يقول القارىء بأن مريم تروي ما كانت قد روته لـ علوية. إذن، أين هو الفرق الذي ندعيه بين شفوي ترويه مريم وما كانت علويّة قد كتبته مما روته لها مريم؟

لا تُعيد مريم رواية المكتوب (ما كتبته علوية). مريم لا تروي لنا ما روته لعلوية قبلاً. لأن الحكاية لا تُروى كما هي عندما تُروى مرة ثانية، لأن مريم لم تقرأ، ولا أحد قرأ «ما حكيناه كلنا لعلوية» (ص 11).

هذا ما توضحه الرواية منذ صفحاتها الأولى مقيمة الفارق بين رواية علوية (المكتوب) وبين ما ترويه مريم (الشفوي). كأنها بذلك تقول بأن مريم تروي الحياة شفوياً. وإن «مريم الحكايا»، الرواية، هي نثر الشفوي وسرده باعتباره نثر الحياة وسردها على لسان مريم وليس بقلم علوية.

ليست العلاقة بين مريم وعلوية مجرد لعبة مرآتية، بل هي تعبير، تقني، عن منظور الرواية الساعي، في ما يبنيه السرد من سياقات، إلى توليد دلالات الشفوي الوثيق الصلة بالكلام، المنطوق وملفوظاته. هكذا تزخر الرواية بالحوارات المثبتة باللغة العامية كما يتلفظ بها اللبنانيون سكان الجنوب والضواحي الذين قدموا إليها من قراهم. وبالأمثال الشعبية، والمنقول من مرويّاتهم الخاصة بمناسبة العزاء والفرح، وما قد يقع لهم ويعود إلى ظروف عيشهم وخصوصيات بيئتهم (الوقوع في البئر مثلاً).

الشفوي منطوق الأنثى

على أن هذا الشفويّ المنطوق هو، بامتياز، كلام الأنثى، أو النساء بما هنّ فئة شعبية تتقاسم والرجل الريفي ثقافةً شعبية يبقى للذّكر فيها موقع السيطرة.

الشفوي هو كلام الأنثى، أو لسان حكاياتهن. «كأن النساء يحبلن بالقصص ذاتها، وربما حكاية الجنين في بطن واحد هي نفسها في بطن كل النساء» (ص 300 ـ 301).

هكذا تعطي علوية المؤلفة الكلام لـ مريم، وليس لـ أنا، علوية المؤلفة. مريم الراوية هي المرأة الحبلى بولادة لا ذكر لها. إنها العذراء، الموحية بعذرية اللغة.

وهكذا يحاول زهير، الذكر، منتج ثقافة المكتوب تاريخياً. يحاول عبثاً كتابة المسرحية. ضاع زهير «حين خلط المسرح بالحياة»، أو حين راح يبحث عن مرجعية له في «كتب المسرح» التي كانت تنتشر في عيادته ومكتبه، «وينتهز فرصة خلو العيادة من الزبائن ليقرأ مسرحية» (ص 390).

يكتب زهير وحين يقرأ ما كتبه «يجد الكلمات تمحو بعضها، والأخبار والحكايات والتصريحات وكل شيء يمحو بعضه».. (ص 395).

يكتب وحين يعود إلى الأبطال الذين كتب عنهم يُفاجأ باختلافهم، ولا يعود أحد يعرف عنه شيئاً (ص 307). وكما اختفت علوية، كاتبة الرواية التي محاها الوحل، يختفي زهير كاتب المسرحية.

علوية التي قالت إنها «ستبدأ الرواية بفاصلة» تختفي. ويختفي زهير الذي سيبدأ «المسرحية بواو».

نظيران ذهنيان، أنثى وذكر، ينتميان إلى ثقافة المكتوب، يختفيان لتبقى مريم.

نظيران لا بالنسبة للنوع، أو الجنس، بل كونهما ينتميان إلى ثقافة ذهنية واحدة. على حد ثقافي ينهض الاختلاف وإن كانت الأنثى، باختلافها المضاعف هي من يروي ويقدّم ثقافة الشفوي، الحي، أو ثقافة المرجعي المعيش.

تحكي مريم دون مرجعية ثقافية مكتوبة. تأتي بالشفوي المنطوق، وحده، إلى الرواية. كأنها تقول: الرواية هي سرد الحياة كما يعيشها الناس، الناس الكثر القادمون، كما تاريخهم، من حضارة الأطراف والهامش، إلى حضارة المدن والمتون. الناس الذين تشوّه وعيهم، كما تاريخهم، ولم يبق أمام مريم سوى السفر.

تكمل علوية طريقها إلى مكتبها. تنظر إلى وجهها في المرآة. «بدأت تتذكر

وجهها تحت ضوئه الخفيف». ولكي تعثر على ذكرياتها كان عليها أن تعيد كتابة ما تقرأه، و «تغيّر النقاط والحروف والفواصل، والواوات».

تعيد الكتابة من جديد ليصير لها «اسم ووجه وذكريات، بين الأسماء الكثيرة»، ولتعثر على «أسمائنا الكثيرة وذكرياتنا»، و «لتجد ما يؤكد أنها على قيد الحياة، أو بين المفقودين في الحرب، أو بعدها» (ص 426).

هل كانت علوية صبح، المؤلفة، تشير في نهاية روايتها إلى كتابة أدبية، روائية، أفقدتها، أو، أفقدتنا أسماءنا، ووجوهنا، وذكرياتنا حين كتبت من الكتابة ولم تكتب من الحياة.

هل كانت تقدم مشروعاً لكتابة روائية تجعل من الحياة مرجعاً لعالمها ومن الكلام لغة لكتابتها؟

ربما!

يقول كونديرا:

«كل عمل روائي ينطوي على رؤية مضمرة لتاريخ الرواية، وعلى فكرة عما هي الرواية».

ولقد قدمت علوية صبح عملاً روائياً ينطوي، حسب رؤيتها، على فكرة لما هي الرواية العربية وذلك حين بنت عالم روايتها وفق منظور يقول:

أولاً يتمثل الشفهي من حيث هو لغة الحياة.

ثانياً بتمثل نمط من السرد هو من جهة نمط المنطوق الشفوي، وهو من جهة ثانية نمط صيرورة زمن الحياة نفسها.

وفق هذا المنظور بنت المؤلفة عالم روايتها فجرى السرد حكايات على لسان مريم، ونقلاً عن ألسنة الشخصيات التي تنتمي، في غالبيتها، إلى فئات شعبية تصنع الحياة وتحكيها. وتسلسل الزمن توالدياً شأن الكلام يتوالد على أفواه النساء وكأنه يحاكي الحياة وهي تتوالد من أرحامهن.

ولا يبقى لنا إلا أن نفسح لهذا العمل الروائي المميز مكاناً مضيئاً في تاريخ الرواية العربية الحديثة.

الفصل الرابع

«الأدب النسائي»

I ـ إشكالية الأدب النسائي في العالم العربي منهجياً

II ـ الذكورة والأنوثة في سرد المرأة الأردنية

I ـ إشكالية «الأدب النسائي» في العالم العربي منهجيّاً

لا يخرج ما تكتبه المرأة عن طرحنا النظري حول مسألة العلاقة بين الروائي والمرجعي. من هذا المنطلق وعلى أساسه أعالج في ما يلي إشكالية ما يسمى بـ الأدب النسائي معالجة منهجية.

المصطلح وإشكاليته

أميل إلى الاعتقاد بأن مصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام واعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي وليس عن مفهوم ثنائي، أنثوي ـ ذكوري، يضع هذا النتاج في علاقة اختلاف ضدي ـ تناقضي، مع نتاج الرجل الأدبي.

والمصطلح، بهذا المعنى، يحيلنا على تاريخ للأدب العربي ساهمت فيه المرأة منذ عهود قديمة، تعود إلى ما قبل الفتح الاسلامي (مثل الشاعرة سلمى بنت مالك بن حنيفة). إلا أن مساهمتها أهملت بسبب من معايير قيميّة ربطت بين الفنون والآداب وثقافتهما من جهة، وبين نظام قبلي قوامه القوة، أو سلطة على رأسها رجل ينزع إلى التسلط.

هكذا جرى تفضيل شعر الفخر والمديح والهجاء (بصفته، أي الهجاء، الوجه الآخر للمديح) على شعر الرثاء، أي تفضيل ما يعبّر عن القوة ويخدم السلطة على شعر «الضعف والضعفاء».

ولئن كانت المرأة معتبرة، في نظام القيم الاجتماعي، من جنس الضعفاء، فقد أهمل شعرها وسقط ذكر الشاعرات اللواتي بلغ عددهن 242 شاعرة[1] من الخنساء إلى ولادة بنت المستكفي. كما أهملت فنون النساء كالتهويدات التي تغنيها الأمهات لأطفالهن لأنها ليست من الفنون التي ترتبط بالسلطة أو تندرج في مسرات البلاط[2].

أما الخنساء التي برزت دون نظيراتها من أمثال ليلى الأخيلية، ورابعة العدويّة (المتصوفة)، والفارعة بنت طريف، وعائشة بنت المهدي، والسيدة زبيدة بنت جعفر (زوجة الخليفة هارون الرشيد وأم ولده الأمين)، ودنانير، ومحبوبة... فإن شعرها الرثائي لأخيها صخر لم يقيّم إلا بتخلّيها عن الدمع والانتقال إلى الفخر منشدة:

وإن صخراً لوالينا وسيّدنا كأنه علمٌ في رأسه نارُ

● في السائد والموروث العربي كانت الفحولة، أي القوة، معياراً تقويمياً يسكن وعي الناس، ويحيل على ما يكفل سيادة القبيلة وديمومتها في الحياة. يقدَّم شعر المديح والفخر والهجاء على الرثاء، ويفضَّل من يغزو على من ينتج، ويعلو شأن من يقاتل ويقْتُل على من يرعى بقلبه ويربي بنور عينيه.

المعايير التي تجد في ظروف الواقع والتاريخ سبباً وتفسيراً لها، تكرّسها السلطة من أجل ديمومتها وتبرير سلطويتها، بالرغم من تغيرات الواقع وتحولات التاريخ. ويبدو الظلم فادحاً على من هم في موقع المحكومين، ومضاعفاً على من ليس من جنس الأقوياء وفي موقع المحكومين في آن.

على قاعدة هذه العلاقة الوثيقة بين السياسي والثقافي (المرجعي) والأدبي، أدركت المرأة مع بداية عصر النهضة أن تحررها منوط بتحرير الوعي الجمعي من ذاك الإرث القيمي الذي كرّس دونيتها، وفرض عليها أن تكون رهينة

---

(1) راجع: موسوعة الكاتبة العربية. لبنان وسوريا، ج1، لبنان، ص29 وما بعدها.

(2) المرجع السابق نفسه.

الجدران والحجب[3]. وأدرك الرجل النهضوي، على قاعدة العلاقة نفسها، أن عملية التحرر الوطني ونهوض المجتمع منوطان، بشكل أساسي، بتحرير المرأة وخروجها من عزلتها إلى عالم تشارك في صنعه.

ومن كلا المنطلقين: منطلق المرأة لتحرير ذاتها، ومنطلق الرجل لتحرير الوطن، بدت المرأة ركيزة، وبدا اللقاء والتقاطع ضرورة في خطاب معني بتغيير الوعي الجمعي السائد ورؤية الإنسان لذاته وللعالم الذي يعيش فيه.

نتبيّن هذا اللقاء والتقاطع في الخطاب الأدبي ـ الثقافي الذي يعود إلى رائدات ورواد النهضة العربية. نتبينه على أكثر من مستوى من مستويات هذا الخطاب:

أولاً: على مستوى الموقف الذي ركّز، في الخطاب الذي تناول موضوعات تخص المرأة، على ضرورة تحريرها، فدعا إلى تعليمها وفند فوائد هذا التعليم باعتبارها فوائد تعود بالنفع على المجتمع والأسرة والزوج نفسه، ودحض الأسباب الدينية والعقائدية والأخلاقية التي تذرّع بها التقليديون السلفيون، أعداء التحرر عامة وتحرر المرأة خاصة، وأظهر ما تتمتع به المرأة من كفاءة في قدراتها العقلية والفكرية تؤهلها للحصول على حقوقها في المساواة. يكفي أن نعود، مثلاً، إلى خطاب كل من زينب فواز (1846 ـ 1914)، والمعلم بطرس البستاني (1819 ـ 1883)، وقاسم أمين (1863 ـ 1908)، وملك حفني ناصف (1886 ـ 1918)، ومي زيادة (1846 ـ 1914)، كي نقرأ أكثر من شاهد على هذا اللقاء والتقاطع[4]، وكي نضع جانباً مسألة الأسبقية

---

(3) عن هذه الجدران والحجب التي عانت منها المرأة لأنها أنثى حكت، مثلاً، عنبرة سلام الخالدي رابطة بين سعي النساء لتحررهن وبين نضالهن الاجتماعي والسياسي. أنظر كتابها: «جولة في الذكريات بين لبنان وفلسطين»، صدر عن دار النهار، بيروت، ط 2، 1997.

(4) في كتابه: «المرأة الجديدة»، ص 54، يقول قاسم أمين بأن المرأة «مساوية للرجل في القوى العقلية»، مستنداً في قوله إلى ما أظهره «علم الفسيولوجيا والتشريح».
وفي «الرسائل الزينبية»، المطبعة المتوسطة، ص 38، تقول زينب فواز: «واعلم أن الروح جوهر مجرد لا ذكر ولا أنثى». ثم تشرح (ص 39) كيف أن تعليم الفتاة يعود بالنفع على الرجال، وتربية الأولاد، ومعاشرة الزوج....

والأولوية[5] النازعة، ولو بشكل ضمني، إلى ضدية مكانها الحقيقي، كضدية، ليس في هذا الخطاب سواء كتبته المرأة أم كتبه الرجل، بل في خطاب آخر موضوع ضمن ثنائية أخرى ضدية فعلية، هي ضدية بين التسلط والقمع في تلازمهما مع التخلف والتبعية، وبين التحرر والعدالة في تلازمهما مع النهوض الاجتماعي وامتلاك الذات لذاتها. وهي ثنائية تناقضية صراعية قائمة على مستوى المجتمع كطبقات وفئات من الذكور والإناث، ولا مجال للقاء والتقاطع بين خطاب تحرري تناقضي، وخطاب قمعي يجد مسوغاته في السياسة وفي غواياتها وفخاخ سلطانها وطبيعة نظمها، وفي هذا النزوع، لدى من يتربع على عرشها، إلى عشقها والتشبث بها لدرجة الانتحار من أجلها. ولئن كان الرجل هو من خوّله الواقع والتاريخ اعتلاء هذا العرش، فإن الاحتفاظ بجلوسه عليه جعله لا يتورّع عن وضع الآخر (مثيله) فوق خازوق، أو تنور، أو عن صلبه، وتقطيع أوصاله... وفي حال الآخر (غير المثيل)، الأنثى، عن فض بكارة العذارى، أو ذبحهن، أو الحجر عليهن في ظلمات الحجب وزوايا البيوت وعتمة الجدران. وهو في فعله ليس محدداً بدين أو عرق أو قومية، فنيرون الرابض على قمة سلطته فعل أفظع مما فعله حكام عرب ومسلمون، لقد جعل من لهب المدينة التي أحرقها بأناسها وأشيائها سبيلاً لمتعة بقائه في السلطة، وعلى رائحة الغاز الخانق سعى هتلر لمد سلطانه فوق العالم، وفوق رماد مدينة، ضدية، بذكورها وإناثها، أرسى حكام أميركا دعائم سلطتهم.

---

(5) في دراستها القيمة نظرت د. بثينة شعبان إلى خطاب المرأة الروائي في علاقته بخطاب الرجل الروائي، نظرة من يقيم النصوص بحكم أوليتها أو أسبقيتها الزمنية. وهي نظرة تضمر ميلاً إلى ضدية أنثوية ـ ذكورية على حساب ما هو ثقافي ـ تاريخي.

أنظر كتابها: «100 عام من الرواية النسائية العربية»، دار الآداب، بيروت 1999، ص 17، حيث تقول: «ويثبت هذا الفصل (تقصد الفصل الثاني من الكتاب) أن الرواية الأولى في الأدب العربي كانت: «حسن العواقب أو غادة الزهراء» (الصحيح هو الزاهرة، وليس الزهراء) التي ألفتها الكاتبة اللبنانية زينب فواز ونشرت عام 1899».

وفي اعتقادنا أن ما قدمته فواز، وما قدمه محمد حسين هيكل (رواية زينب) من أعمال روائية لا يقيّم على أساس الأولية، بل كونها مساهمات متعددة ومتنوعة، ومتفاوتة، في تجذير الفن الروائي العربي، محكومة، في تفاعلها، بظروف ثقافية وشروط اجتماعية تاريخية.

أن يكون رجلاً من هو، تاريخياً، في موقع السلطة، وأن تتحول السلطة إلى تسلط، لا يعني، ولا يجوز أن يعني، وضع خطاب المرأة المناهض، أو المضاد، لمثل هذا التسلط ـ المتمثل في الرجل ـ ضمن ضدية أنثوية/ ذكورية، وإن كانت المرأة هي التي تقع، وبشكل مضاعف، تحت وطأة هذا التسلط، وإن كان خطابها ينبني كخطاب مضاد لهذا التسلط.

إن وضع خطاب المرأة الذي يركّزُ على تحررها وإعادة حقها إليها في حياة عادلة ضمن ضدية أنثوية/ ذكورية، هو بمثابة إسقاط الفروقات الفيزيولوجية على الفروقات الاجتماعية التي تشكلت على مدى التاريخ بحكم السياسة، أو هو بمثابة إرجاع هذه الفروقات الاجتماعية إلى عامل يحدَّد بالفروقات الفيزيولوجية بحيث تتماهى بها، ما يعني إزاحة التناقض الحقيقي، أي السياسي ـ التاريخي (المرجعي)، ووضعه على ما هو ناتج عنه، أو تغييبه على هذا المستوى ليستمر في ما ليس هو حقيقته. لنتأمل في السياسي المتمثل بعودة القوى السلفية إلى مراكز السلطة، ومواقع القوة في المجتمع، وفي ما تركته هذه العودة من آثار سلبية على وضع النساء: لقد غُيّب السياسي خلف خطاب ذكوري/ أنثوي، مضاد، ولكن من موقع ذكوري، لإعادة المرأة إلى حجبها ولانتزاع ما حققته من مكاسب ترتبط بحرية اختيارها وخروجها إلى العمل والحياة، وبامتلاكها لذاتها. إنه الوجه الآخر لخطاب أنثوي/ ذكوري. ذلك أنه لئن كان خطاب المرأة منزاحاً عن مستواه السياسي، من موقع غير سياسي وبغرض إيجابي يصب في صالحها، فإن خطاب السلفي الذكوري يغيّب السياسي من موقع سياسي، قصدي، وبغرض سلبي يصب في مصلحته السياسية.

ربما كان وصفُ خطاب المرأة بالخطاب المضاد يعني، أو نود أن يعني، الندية التي أشار إليها «لسان العرب». فقد جاء، استناداً إلى ابن سيده في إحالته على ثعلب: «ضد الشيء خلافه (ولم يقل نقيضه مثلاً) وضده أيضاً مثله». أو استناداً إلى الأخفش إذ يقول: «الندّ الضد والشبه». أو كما يقول ابن الأعرابي: «ندُّ الشيء مثله وضده خلافه». ويقال: «لقي القوم أضدادهم وأندادهم أي أقرانهم».

إن خطاب المرأة هو، بهذا المعنى، خطاب قرين، يسعى إلى إعلان وجودها كما أعلن خطاب الرجل وجوده. كأن المرأة بهذا الخطاب المضاد توسع لذاتها مساحة حضور في الكتابة والحياة. وخطابها من هذا المنطلق له صفة الدفاع عن الـ أنا الأنثوية، بما هي ذاتٌ لها هويتها المجتمعية والإنسانية، وبالتالي له صفة المواجهة لخطاب آخر شرّع، ويشرّع، قمعها، وحرمانها، وتأييد امتلاك الآخر السلطوي لها، وسيطرته عليها.

إن الضدية قائمة على حد القمع، والحرمان، والتسلط. وليس على حد الذكورة والأنوثة كتمايز في البنية الفيزيولوجية، وكاختلاف يرفض خطاب المرأة المضاد أن يترتب عليه تمايز قمعي يضعها موضع الدونية في علاقتها مع الرجل والعالم الذي تعيش فيه.

ثانياً: نتبيّن اللقاء والتقاطع في الخطاب الأدبي، بين المرأة والرجل، على مستوى قوانين الكتابة الأدبية وقواعدها النوعية الموروثة من التراث العربي، والمتأثرة، خاصة بالنسبة للرواية، بأدب الغرب وثقافته. إن هذا اللقاء والتقاطع له صفة العادي لأنه يتعين بتاريخية الأدب وأدبيته، وليس بذكورة وأنوثة منتجه، ولأن هذه القوانين عامة ومشتركة، على الأقل بين من يكتب باللغة نفسها وفي المرحلة عينها. بهذه القوانين والقواعد انبنت وتشكلت رواية «قلب الرجل» (1904) للبيبة هاشم (1882 ـ 1952)، مثلاً، ورواية «زينب» (1914) لمحمد حسين هيكل (1888 ـ 1956)، ورواية «الأجنحة المتكسّرة» (1912) لجبران خليل جبران (1883 ـ 1913)، وقصص وداد سكاكيني (1913 ـ 1991)، ومحمود تيمور (1894 ـ 1973).

إن أعمال هؤلاء، وغيرهم ممن جاء بعدهم، كانت تنبني وفق قاعدة شعرية مشتركة حددها بروب من منطلق شغله على الحكاية الشعبية الروسية، كما هو معروف، وليس على الحكاية العربية أو الغربية، وليس من منطلق ذكورة الشخصيات أو أنوثتها، حددها بالاستهلال والحبكة أو العقدة، والحل، وبفاعل هو مركز الحدث وفاعله الأساس، وهو البطل.

وحين انكسرت هذه القواعد وتغيرت تحقق ذلك بإبداع من يكتب من الرجال

والنساء. ففي الغرب، وبالنسبة إلى الرواية، لا يمكن إغفال ما قدمته فيرجينيا وولف مثلاً، والاقتصار على ذكر مارسيل بروست أو كافكا، أو آلان روب غرييّه. أما بالنسبة لخطابنا السردي الروائي، فإن التجريب التحديثي للرواية العربية هو تجريب مارسه من يكتب الرواية أمثال جمال الغيطاني، وصنع الله إبراهيم، وادوار الخراط وهدى بركات ومي التلمساني، وغيرهم، وغيرهن، أي المبدعون والمبدعات ممن بحكم الممارسة نفسها، وليس بحكم الذكورة والأنوثة، تمايزن، وأثرين التجربة الأدبية الروائية العربية.

وما نقوله عن قوانين السرد وقواعده نقوله أيضاً عن قوانين الشعر، فوردة اليازجي (1838 ـ 1924) وزهرة الحر (1917 ـ) مثلاً، وقبلهما الخنساء وليلى الأخيلية لم ينشدن الشعر، أو يكتبنه، بقواعد أنثوية، ضدية. كما أنه، وبالمقابل، لا يمكننا اعتبار بحور الشعر وأوزانه ذكورية. ثم إن انتقال الشعر إلى قصيدة التفعيلة كان بمساهمة أساسية من نازك الملائكة (1923 ـ)، كما كان بمشاركة من بدر شاكر السياب (1926 ـ 1964) أيضاً. إنه على كل حال، انتقال تحقق على مستوى الشعر كشعر، وفي مرحلة تاريخية لها ظروفها وشروطها، المشتركة، وليس على مستوى أنوثة أو ذكورة من كتب وأبدع.

ثالثاً: نتبيّن هذا اللقاء والتقاطع على مستوى اللغة، فقد يصعب على القارىء أن يعرف أن المؤلف أنثى، دون العودة إلى الاسم. وقد يعلل بعضهم هذا الأمر بالقول بأن المرأة تكتب بلغة الرجل، أي تستعير لغته أو تقلدها، وأن ما ملنا إلى تسميته بالندية، لا يعني سوى الكتابة من اللغة نفسها التي انبنت عبر تاريخ لها صنعه بشكل أساسي، الرجل.

لكن القبول بهذا التعليل يعني أن الخطاب الذي تكتبه المرأة بدأ مفارقته اللغوية مع تشكله كخطاب مضاد ـ أي كخطاب نسوي ـ أي هو خطاب مضاد بعلاماته اللغوية المؤنثة، وهو ما يجعل التضاد مسألة لغوية موضوعة على حد التذكير والتأنيث للضمائر والأفعال، أي على حد ما هو في اللغة، اصطلاحي، التمييز فيه تعييني، وليس دلالياً.

وقد يكون هذا جانباً من المسألة، لكن الخطاب المضاد هو خطاب

صراعي، تحقق تاريخياً، لا بين الذكورة والأنوثة، ولا على مستوى اللغة وضمائرها المؤنثة كاصطلاح، بل بين التقليد والتجديد، بين الجمود والتكريس لمجموعة من القيم تخدم سيادة السائد، وبين التحول وزعزعة سيادة السائد بتفكيك سلطته وإعادة صياغة رؤيتنا الجمالية للعالم.

لئن كنا ندرك، ونعرف، أن المرأة معنية بهذا التحوّل، لأنه علامة تحرّر تخصها بشكل أساسي وتوفر لها شرط الحضور والمشاركة، فإن هذا معناه أن تاريخ الكتابة المضادة، حتى وإن كان، افتراضاً، من صنع الرجل وحده، فإن الرجل لا يصنعه على حد ذكورته، بل على حد مجموع القيم الثقافية السائدة باعتبارها في خدمة السلطة المهيمنة، وباعتبار خطابه المضاد نقداً لخطابها ولكل ما هو ضد إنسانية الإنسان عامة، وحقه في الحرية والحياة.

إن الثورات الأدبية التحديثية التي كان يمارسها الخطاب الأدبي العربي المضاد، كانت ثورات معنية بعلاقة هذا الخطاب بالحياة، وبرؤية الكاتب التقدمية للعالم الذي يعيش فيه؛ أي بتجاوز الواقع وتحويله، مما كان يشترط كسر تقاليد البنى الأدبية وقواعدها، ويستدعي تجديد اللغة ببث ماء الكلام الحي فيها، وتفكيك تراكيبها البلاغية الجامدة.

وعملية تجديد اللغة لم تكن مرهونة، ولا يمكن أن ترتهن، بالذكورة والأنوثة، بل بسياقات ثقافية أعقد من أن تقتصر، أو تتحدد بعلامات تأنيث الأفعال والضمائر، أو باستخدام ضمير المتكلم وجنسه. كما أن المنظومة الدلالية لا تتولد من فعل ذاتي، إرادوي، بل من انتظام له استراتيجياته البنائية الخاصة، انتظام يستخدم مفردات هي حروف تبقى، على وصفها بالسائغ وغير السائغ تلفظاً، بلا هوية، تبقى مجرد شذرات مرهونة إمكانياتها على توليد الدلالة، بانتظامها في كلمات وجمل، أي بالتأليف الذي هو مسألة متحققة في مجال ثقافي، للمؤلف فيه موقع، منه تكون الكتابة كتابة على مستواها، وبه يكون للمكتوب منظوره.

ولئن كان بعضهم يرى أن استعمال ضمائر التأنيث ـ خاصة ضمير الـ أنا المتكلم في إحالته على الأنثى ـ هو بمثابة تأنيث اللغة، فإن التسليم، افتراضاً،

بذلك، لا يجعلنا نغفل أن مثل هذا الاستعمال لا يؤدي دلالاته الأنثوية باقتصاره على قواعد اللغة، وإن كانت هي عماده، بل يتعدى هذا المستوى القواعدي إلى الإحالات من حيث هي إحالات مرتبطة بسياقات الصياغة. كما يتجاوز المستوى القواعدي إلى منطلقات الكلام وتوجهاته التي تخص موقع الصوت، والمنطوق، ومنظور العمل المتشكل، والقصد الكامن في البنية التأليفية. وهذا كله مما يتجاوز قواعد اللغة الاصطلاحية إلى سياقات التأليف الدلالية[6].

أود في نهاية هذا التقديم أن أوجز ما حاولت توضيحه، وهو أن صفة «المضاد» للخطاب النسوي هي صفة لا تكتسب معناها الحقيقي إلا في إطار الثنائية التي يوضع فيها الخطاب:

ففي إطار ثنائية التحرر والقمع هو خطاب مضاد بمعنى ضدي، طرفاه يتصارعان تناقضياً، أو تناحرياً، ولا يلتقيان أو يتقاطعان. لا يلتقي التحرر والقمع أو يتقاطع معه. مثل هذه الثنائية أرضها الواقع ومداها التاريخ، وطابعها اجتماعي ـ سياسي.

أما في حال وضع صفة «المضاد» في إطار ثنائية أنثوية/ ذكورية، فإن خطاب المرأة لا يمكن أن يكون مضاداً إلا بأحد المعنيين اللذين أشار إليهما لسان العرب. وهو المعنى الخلافي الندي، وليس المعنى الآخر الذي يضع «المضاد» أو الضدي ضمن ثنائية لا يوجد طرفاها معاً، لأن حضور طرف يلغي حضور الطرف الآخر لأنه ضده وليس حركة معه. وهو ما قد يستتبع إمكانية الاستبدال،

---

(6) لقد شكل استعمال ضمير الـ أنا المتكلم الأنثوي ظاهرة ميّزت ما أنتجته المرأة في مجال الكتابة الروائية في النصف الثاني من القرن العشرين. وقد ترافقت هذه الظاهرة مع جملة عوامل طالت انتشار تعليم المرأة، ودخولها ميادين عمل مختلفة، ونيلها حقوقاً خولتها المشاركة في الخطاب السياسي وبعض مراكز السلطة... وهو ترافق لغوي ثقافي اجتماعي تحرري، تجاوز اللغة كاصطلاح إلى علاقة دوالها بمدلولاتها، كما تجاوز السياقات التعبيرية إلى بنية الشكل الأدبي، مثاله في ذلك رواية «دنيا زاد» لمي التلمساني القائمة على نوع من التداخل السردي يسمع بحضور صوت المرأة الأم وصوت الرجل الزوج.

أو أنه يسعى إليها، فيكون الرجل بديلاً، في الحضور والوجود، للمرأة، شأن الذين يجعلون الحياة في الدنيا نقيضاً ضدياً، للحياة في الآخرة، لتغدو الثانية بديلاً للأولى.

أليس بحجة الخطاب التناحري المزعوم، خطاب المرأة التي تريد أن تأخذ مكان الرجل، يسعى الظلاميون كي يكون الرجل/ الذكر، ويبقى، بديلاً للمرأة في الحضور والوجود؟

إن خطاب المرأة ليس خطاباً «مضاداً» إلا بقدر ما فسح في المجال لحضور كتابتها في مساحة الخطاب الأدبي العام، ولحضورها هي، الأنثى، في الزمن والحياة. إن كتابتها مشاركة، وليست إلغاءً لطرف آخر. مشاركة، من منظورها، في المنطوق والمكتوب وصنع الحياة. وكانت المرأة قد غابت عن هذه المشاركة، أي كانت، ولا تزال، طرفاً في ثنائية ضدية سياسية إيديولوجية، متسلطة قامعة ألغت حضورها ليكون الحضور كله في البديل، الحضور الذي هو لرجل السلطة القامعة، أو هو لرجل أوهمته السلطة بأنه شريك فيها، لأنه ذكر مثيل لمن هي السلطة في يده.

«النسائي» في خطاب المرأة العربية الأدبي

لم تكتب المرأة ضد الرجل الإنسان حين تناولت في كتاباتها الابداعية العلاقة بين الأنوثة والذكورة، بل كتبت ضد ايديولوجيا السلطة الذكورية. فـ «النسائي»، في الخطاب الأدبي العربي، يضمر معنى الدفاع عن الـ أنا الأنثويّة بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والانسانية. ومن موقع الندّيّة، يواجه «النسائي» لا الرجل بصفته الانسانية، بل آخر هو تاريخياً، قامع ومتسلّط.

ففي رواية «أنا أحيا» (1956) لـ ليلى بعلبكي، تتمرّد لينا، بطلة الرواية، على الرجل بصفته في موقع السلطة في المجتمع [أب، رئيس شركة، أستاذ جامعي، حزبي] ويمارس، من هذا الموقع، قمعه عليها.

وفي حجر الضحك (1990) لـ هدى بركات [وكما رأينا] يحيل خليل، بطل الرواية، عنف الحرب الأهلية في لبنان، على مرجعي ثقافي ـ اجتماعي ـ

تربوي، وليس على تكوين فيزيولوجي ـ جيني. ذلك أن خليل، وبأثر من هذا المرجعي المتمثل في الوعي السائد، يرفض الجينات الأنثوية فيه النازعة به إلى الهدوء والسلام لينخرط في ممارسة العنف الذكوري.

تكتب المرأة ضد وعي ذكوري سائد غير مدرك، شأن سامح بطل رواية باب الساحة (1990) لـ سحر خليفة، بأن التحرر لا يتحقق لمجتمع يعاقب المرأة حيث يسامح الرجل.

تكتب المرأة لتعبّر عن سبل تستعيد بها الأنثى ثقتها بذاتها المفقودة، فتحكي لنا مدى، بطلة رواية شجرة الحب غابة الأحزان (2000) لـ أسيمة درويش، عن غربتها في وطنها الذي يتسيّد فيه الرجل، وعن استعادتها لذاتها في بلاد الغربة التي وفّرت لها العلم والحب والحرية.

يفصح ما تكتبه المرأة عن قدراتها الإبداعية في مواجهة ما لحق بها من ظلم على مدى تاريخ طويل: فتواجه عالية ممدوح ظلم الرجل بمنح النساء حيّزاً واسعاً من عوالم رواياتها: ففي الولع (1995)، كما في المحبوبات (2003) تنسج الشخصيات عالماً رحباً قوامه الألفة بينهن، وسمته التعالي على الألم، بحيث تبدو النساء مشفقات على الرجل، هازئات، بكبرياء، من ظلمٍ يبدو فيه التاريخ أكثر ذكورية من الرجل نفسه.

يسعي خطاب العلاقة الضديّة بين الأنوثة والذكورة، في أدب المرأة العربيّة ـ أي خطاب الضديّة التي لها معنى القرين ـ إلى تثمين الأنوثة بإضاءة دلالاتها المرتبطة بالهوية واللغة والحياة.

هكذا، فلئن كان الشعر يُنسَب، غالباً، إلى ضمير الـ أنا، وبالتالي أمكننا اعتبار ما تكتبه المرأة من شعر هو، وبشكل عام، تثمينٌ لأنوثتها، فإننا، وبالنظر في ما تكتبه سرداً، نعثر على أعمال تستهدف، دون غيرها، مثل هذا التثمين.

ففي رواية شجرة الفهود (2002) لـ سميحة خريس تبدو الذات الأنثوية (شخصية فريدة الرامز اسمها إلى فرادتها) هي الوريث لسلالة الفهود. فهي، فريدة، التي تحمل البذرة، وهي التي ـ حسب منظور الرواية ـ تُجسّد الانتماء وتكفل ديمومة الهوية.

وتنيط علوية صبح عودة المنطوق الحي إلى السرد الروائي العربي بالأنثى، مريم، بطلة روايتها التي تحمل اسمها مريم الحكايا (2002). كذلك تنيط بهذه الأنثى نمطاً حكائياً يتوالد شأن الكلام في توالده على لسان ربّته التراثية شهرزاد.

وفي غرناطة (1994)، ومريمة والرحيل (1995) لـ رضوى عاشور، تبرز الأنثى بصفتها حافظة للغة العربية ولتراثها الذي أُحرق.

قد يكون عليّ، ومن منطلق منهجي، أن أفترض إمكانية اعتبار ما سبق وذكرته من أمثلة، أدباً نسائياً، وذلك ـ وخلافاً لما ذهبت إليه ـ على أساس من هذه العلاقة نفسها بين الذكورة والأنوثة، ومن هذا التثمين نفسه. لذا أجدني معنية بالإشارة إلى بعض ما قدمته المرأة من أعمال أدبية، خاصة في مرحلة الريادة، ومما هو لا ينبني على أساس من هذه العلاقة، أو من هذا التثمين، ومع هذا يوضع تحت يافطة «الأدب النسائي»:

فرواية حسن العواقب (1899) لـ زينب فواز (1846 ـ 1914)، مثلاً، تنبني على أساس من الصراع بين الأمراء الإقطاعيين على السلطة، وليس على أساس من علاقة بين الأنوثة والذكورة.

كذلك تتركّز الحكاية في رواية قلب الرجل (1904) لـ لبيبة هاشم (1882 ـ 1952) على ما جرّته أحداث سنة 1860، أو النكبة حسب تعبير الرواية، من ويلات على اللبنانيين، ذكوراً وإناثاً، وذلك على حدّ انتماءاتهم الطائفية.

ومع تقدم كتابة المرأة الروائية تبرز رواية الباب المفتوح (1960) لـ لطيفة الزيات كعلامة على علاقة وثيقة بين ما هو ذاتي، أو أنا أنثوي، وما هو مجتمعي تحرُّري مشترك.

كما تبرز، في ما بعد، رواية ذاكرة الجسد (1993) لـ أحلام مستغانمي التي تتمارى فيها المرأة بالوطن، ويبرز العشق وثيق الصلة بالشهداء الذين يخلصون ويضحون من أجل أوطانهم، مقابل الذين يبيعون بالمال هذه الأوطان.

كما تستوقفنا، في هذا الصدد، روايات وقصص عدة منها:

رواية مراتيج (1985) لـ عروسية النالوتي التي تقدم صورة جيل يعيش قلق الأسئلة الصعبة.

ورواية الإقلاع عكس الزمن (1980) لـ إملي نصر الله التي تحكي عن الحرب والغربة والتعلق بالجذور.

ورواية ليل نهار (1997) لـ سلوى بكر، ورواية بيروت 2002 (2003) لـ رينه الحايك.

ومجموعة غادة السمان القصصية، رحيل المرافىء القديمة (1973)، ومجموعة هاديا السعيد القصصية رحيل (1989).

ففي هذه الأعمال السرديّة يمتزج الخاص بالعام، ويتداخل الذاتي والاجتماعي على نحو فنيّ يدعو إلى نسبتها إلى الإبداع أكثر مما يحمل على نسبتها إلى أدب نسائي.

ويبدو الذهاب في هذا الاتجاه ـ أي نسبة أدب المرأة العربية إلى الإبداع ـ أكثر إلحاحاً مع انخراط إنتاجها في ما يمكن تسميته: «مشروع الرواية العربية». ففي إطار هذا المشروع مارست المرأة الروائية التجريب، وتوسلت عناصر من التاريخ مضمِرة سؤالاً حول معنى الحقيقة وعلاقة المتخيل الروائي بالسرد التاريخي، كما تجاوزت القواعد التقليدية وداخلت بين الشهادة والوثيقة والرسالة منوّعة في السرد وأساليبه، شأن رضوى عاشور في روايتها قطعة من أوروبا (2003). وشأن نجوى بركات في عودتها إلى التراث في روايتها لغة السر (2004) وطرح أسئلتها المضمرة على المقدس في رموزه اللغوية. وشأن رجاء عالم في روايتها سيدي وحدانه (1998) التي تستعيد فيها فصاحة العرب وتحيي ثراء لغتهم.

لقد قدّمت المرأة العربية الكاتبة أنماطاً من البناء تَحَدَّثْنَ بها السرد العربي على خلفية منظور فكري يقول بالاختلاف على أساس التعدد والتنوع، وليس على أساس من معايير قيمية تضع الأنوثة ضد الذكورة أو دونها. فقدمت مي التلمساني في روايتها دنيا زاد (1997) بناءً فنياً يجاور بين صوتين سرديين (الأم والأب) يشتركان في مشاعر الفقدان. وقدّمت نجوى بركات في روايتها باص

الأوادم (1996) بناء تميز بمونتاج سينمائي وبطابع حركي بصري، وبشخصيات تنوعت سلوكاتها على أساس انتماءاتها الاجتماعية لا الذكورية أو الأنثوية.

وكما في تحديث السرد، ساهمت المرأة، بصفتها شاعرة، في تحديث القصيدة العربية شأن نازك الملائكة التي كان لها، بقدر ما كان للشاعر بدر شاكر السياب، فضل الريادة في نقل القصيدة العربية من شعرية الوزن والقافية إلى شعرية التفعيلة والإيقاع.

وعندما نتكلم على الشعرية ـ شعرية الشعر وشعرية السرد ـ (Poétique) ـ فإننا نتكلم على أدبٍ يتطور بتغير قواعد تخصه ولا علاقة لها بذكورة أو أنوثة.

إن الثورات الأدبية التحديثية التي كان يمارسها الخطاب الأدبي العربي، كانت ثورات معنية بعلاقة هذا الخطاب بالحياة، وبرؤية الكاتب/ الكاتبة للعالم الذي يعيش فيه، كما كان يشترط كسر تقاليد البنى الأدبية وقواعدها[7]، ويستدعي تجديد اللغة، وتفكيك تراكيبها البلاغية الجامدة. وهو ما كان يمارسه المبدع/ المبدعة، بغض النظر عن جنسه.

وبالنظر إلى الأجناس الأدبية، فقد يعلل بعضهم إقبال المرأة على النثر وسردياته، أو على النثر الشعري أكثر من إقبالها على القصيدة العمودية، بالأنوثة: فالأنوثة، كما يقال، كلام شفوي يحكي، والذكورة عقل يفكر ويكتب.

ولكن وبالعودة إلى الواقع والتاريخ، ندرك بأنَّ قلة عدد الشاعرات، خاصة في مرحلة سيادة القصيدة العمودية وكثرة الشعراء، يرجع إلى حرمان المرأة من

---

(7) توضيحاً، أشير إلى كسر الرواية العربية لقواعد الرواية الواقعية القائم سردها، كما هو معروف، على حبكة وترتيب للزمن يتوافق مع التوالي الزمني للحدث، وانتقالها (أي الرواية العربية)، في حداثتها الراهنة، إلى سرد يحول الزمن إلى فعل يستمد أهميته، لا من حكاية يحكيها، بل من حركته نفسها.

أشير، في ما يخص المرأة، ومشاركتها، إلى رواية «قميص وردي فارغ» (1997) لـ نورا الأمين (مصرية)، فهي تقدم مثالاً بارزاً على تحويل الزمن إلى فعل تناط بحركته السردية توليد دلالة الرواية.

التعليم، كما أن استمرار عدم إقبال المرأة على قول الشعر العمودي، أو كتابته، حتى بعد أن ارتادت المدرسة، في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين ـ فترة ازدهار الشعر وبروز الشعراء الرومنطقيين ـ يجد سببه في نظام تعليمي لا يُدرِّس عروض الشعر وبحوره وما يتعلق بقواعده الشعرية الجمالية في مدارس البنات، ولا يجد سببه في أنوثة المرأة أو في طبيعتها الأنثوية.

وعليه، فإنَّ وردة اليازجي (1838 ـ 1924)، وزينب فواز، وعائشة تيمور (1840 ـ 1904)، وفدوى طوقان (1917 ـ 2004)، لسن، بصفتهن شاعرات، استثناء يثبت القاعدة التي تربط بين الأنوثة والكلام، بل يشرن، بأنسابهن المعروفة، إلى نخبٍ عائلية، أو إلى بيوت علم، وفَّرت لبناتها العلم في خدورهن وأعانت مواهبهن الشعرية على النضج والظهور[8].

قدمت في: معرض فرانكفورت الدولي للكتاب [ألمانيا]،
2004 /10 /9

(8) أشير في هذا الصدد إلى أن سيادة ثقافة الشعر العمودي الشفوية في شبه الجزيرة العربية ساعد على ظهور المواهب النسائية الشعرية فيها، وفسر مقدرة الشاعرات هناك على القصيدة العمودية، واعتماد معظمهن، حديثاً، شعر التفعيلة. أذكر على سبيل المثال: حمدة خميس، ونبيلة الزبير، وأشجان الهندي. في حين مالت المرأة في بلد فرانكفوني الثقافة، لبنان مثلاً، إلى قصيدة النثر، كما إلى كتابة الشعر باللغة الفرنسية.

II ـ الذكورة والأنوثة في سرد المرأة الأردنية

شأن المرأة العربية، كان للمرأة الأردنية بدايتها في كتابة الرواية والقصة، وكما هو شأن البدايات كانت بدايتها لا تخلو من ارتباك وميل إلى السجع والإنشاء. فرواية جوليا صوالحة (1905 ـ) لا تختلف كثيراً من هذه الناحية عن رواية زينب فواز (1846 ـ 1914).

لكن ثمة ما يستوقفنا وهو هذا الفارق الزمني بين البدايتين: فقد صدرت رواية زينب فواز «حسن العواقب» التي نعتبرها أول رواية تكتبها امرأة عربية عام 1899. في حين صدرت رواية جوليا صوالحة «سلوى»، التي يمكن اعتبارها أول رواية تكتبها امرأة أردنية، عام 1976.

وقد تكون مثل هذه المقارنة خاطئة، باعتبار أن رواية «حسن العواقب»، وغيرها من الأعمال السردية التي قدمتها المرأة العربية في تلك البدايات («قلب الرجل» (1904) مثلاً للبيبة هاشم (1882 ـ 1952)، هي لرائدات انتمين إلى خريطة جغرافية ضمت، إضافة إلى مصر، بلداناً عربية عرفت، قبل التقسيم، ببلاد الشام.

غير أن المقارنة بين بلدين صغيرين هما الأردن ولبنان الخارجان من بلاد الشام، تظهر أن بواكير المرأة اللبنانية، في القصة والرواية، ومن حيث هي بواكير عبرت عن نضج فني، تعود إلى الخمسينيات من القرن العشرين وصدور رواية «أنا أحيا» (1958) لليلى بعلبكي، في حين تعود بواكير المرأة الأردنية المعبرة عن نضج فني إلى التسعينيات من ذلك القرن (هذا اذا ما استثنينا كتاب نجمية حكمت: «65 عاماً من حياة امرأة أردنية»، الصادر عام 1986، بصفته

سيرة ذاتية)، أي إلى ما أصدرته ليلى الأطرش وزهرة عمر وسميحة خريس، في مجال السرد الروائي، والى ما أصدرته من مجموعات قصصية كل من: سهير التل، وإنصاف قلعجي، وهند أبو الشعر، وحزامة حبايب، ومريم جبر، ومنيرة شريح، ومنيرة قهوجي، وبسمة نسور، وبسمة النمري، وسميحة خريس... وغيرهن ممن قد فاتني ذكر أسمائهن.

لم يكن في نيتي الاشارة إلى هذا الفارق لولا أن الموضوع، هو «السرد النسوي الأردني»، فلئن كان لا بد من كلام على سرد للمرأة العربية في حدود بلدها، وكان السرد الذي قدمته المرأة الأردنية يفاجيء الباحث بتأخره، زمنياً، في الحضور، فقد وجدت من المفيد، إن لم يكن من الضروري، أن أشير إلى هذا التأخر، بغرض الاشارة إلى أسبابه، والايضاح بأنها أسباب لا تعود إلى المرأة الأردنية بصفتها هذه، بل إلى ظروف لها علاقة بتاريخ جغرافي ديموغرافي ووضع تعليمي، تركا أثرهما في المرأة الأردنية بقدر ما تركا أثرهما في بلدها وأناسه وتاريخ الكتابة فيه.

أول هذه الأسباب يعود، كما نعرف، إلى ارتباط ظهور الرواية وتطورها بالمدينة وبالعلاقات الاجتماعية والثقافية التي تتشكل فيها ويثريها تنوع سكانها وانتماؤهم إلى فئات تتفاوت وتختلف في سلوكاتها وتعبيراتها ومشاعرها وأحلامها... إلا أن عمان، العاصمة التي تحتضن اليوم الأدب والثقافة، بقيت حتى العام 1948 بلدة صغيرة يسكنها 60 ألف نسمة من أصل 400 ألف نسمة هم عدد سكان شرق الأردن وقتذاك[9]، وبالمقارنة مع لبنان نلاحظ أن بيروت، القائمة كميناء على ساحل المتوسط، تتخذ طابعاً مدينياً، قبل الاستقلال (1943) لتصبح بعده مدينة تستقبل مزيداً من الناس ومن هويات وثقافات مختلفة.

أما السبب الثاني فهو يعود إلى الوضع التعليمي: فقد كانت نسبة الأمية بين

---

(9) ذاكرة المستقل، موسوعة الكاتبة العربية، الدراسة المقدة عن الكاتبة في فلسطين والأردن، د. رضوى عاشور، ص127 وما بعدها.

الإناث الأردنيات حتى العام 1961 تصل إلى 84,8%[10]، في حين كانت مدارس الارساليات، منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومدارس المؤسسات التعليمية المحلية، ثم توسُّع التعليم الرسمي في النصف الأول من القرن العشرين، مما وفر التعليم للاناث، باكراً، في لبنان، اضافة إلى فتح أبواب التعليم العالي لهن مع تأسيس الجامعة اللبنانية في منتصف القرن العشرين.

في ضوء هذا السياق الذي أوجزت، تبدو لي البداية، مع جوليا صوالحة، على ارتباكها، بمثابة جرأة، بها واجهت المرأة الأردنية تاريخاً حرمها من العلم، وبها قدمت برهانها الأول وواجهت به من شك في قدراتها العقلية على خوض مغامرة الكتابة والابداع. فالنساء كما كان يقول الشاعر (أبو سلمى): «وجوه وسيمة وعقول صغيرة»، «أعطها المرآة والحلوى فقط»، «رأسها رأس نعامة تتجاوب فيه الأوهام».

جرأة هي البداية حين تُقْدِم هذه المرأة على نشر الرواية الأولى، «سلوى» (1976)، وقد ناهزت السبعين من عمرها، كأنها بذلك تشرّع باباً لحلم بقي زمناً يعاني تحققه المعاق، أو كأنها تبرهن بأن الأنوثة لا تعيق أحلام القادمات إلى الكتابة.

وفي ضوء هذا السياق يبدو لي نضج الكتابة السردية الأردنية على تأخره، بمثابة إبداع استطاع أن يجعل من تاريخ الرواية العربية تاريخاً له. حتى لكأن تاريخ ما حققت المرأة العربية، منذ زمن الريادة، هو أيضاً تاريخ للمرأة الأردنية تعايشه، وتشارك في كتابته، لكن بحبر أبيض، وبحروف من الصمت والانتظار.

هو واقع، معرفته تجعلنا ندرك قيمة نتاج المرأة الأردنية، وتضعنا أمام مسؤوليتنا في فسح المكان الذي يستأهل بين السرد العربي الابداعي الحديث، بنوعيه: القصة القصيرة والرواية. وعليه نسأل:

بأي منظور انبنى العالم المتخيل في القصص القصيرة وفي الأعمال الروائية

---

(10) المرجع السابق نفسه.

التي أنتجتها المرأة الأردنية العربية في التسعينيات من القرن العشرين وبدايات هذا القرن؟

الثنائية

لعل أول ما يلفتنا في هذا النتاج هو تجاوز بعض القصص القصيرة والأعمال الروائية المنظور القائم على ثنائية ضدية، واضحة وبسيطة، بين الرجل والمرأة، أو بين الذكورة والأنوثة. ومن حيث هي، أي هذه الثنائية الضدية، قائمة على خلفية أخلاقية تعتبر الرجل ظالماً للمرأة، وهو بصفته هذه يقمعها ويحرمها من حقها في الحرية وتحقيق ما تصبو إليه من أحلام.

يتجاوز بعض القصص، مما قرأت، مثل هذه الثنائية، ليبني عالم القصة المتخيل بعلاقات منسوجة بين الشخصيات من جهة، وبينها وبين انتماءاتها الاجتماعية وما يعانيه بعضها بعلاقته مع واقع مرجعي معيش:

ففي قصة «كي يكتمل المشهد»[11] لبسمة النسور، يجري الحوار بين رجلين:

الأول هو الخارج تواً من السجن، والثاني هو سائق تاكسي.

صوتان لرجلين، لكن مختلفان: يميل الصوت الأول إلى الصمت، فصاحبه غارق في وحدة ضاعفها حرمانه، داخل السجن، من زيارة الأمهات والزوجات والأولاد (حسب القصة)، واذا تكلم مال إلى الدعابة. أما الصوت الثاني فهو صوت ثرثار، ساخط، وفضولي.

يبدو السجين عادلاً في موقفه من المرأة بينما يهاجمها الثاني ويعتبرها خادمة لزوجها.

يعبر الأول عن وعي رجل إنسان، بينما يعبّر الثاني عن وعي ذكوري ضدي.

ومع هذا فالقصة لا تنبني بهذا المنظور، بل بمنظور نقدي لعالم الواقع المرجعي، عالم المدينة. يتمثل هذا المنظور في شخصية السجين، في وعيه، ما يفسر دعابته مع السائق، وعدم ردوده الضدية على أسئلته.

---

(11) من مجموعتها، النجوم لا تسرد الحكايات، دار الشروق، عمان، 2001.

يتأمل السجين عالم المدينة الذي خرج إليه، تتعمق مشاعره بالوحدة، تنتهي القصة وقد أوصلت السجين إلى أن يستخلص:

«كل ما تحتاجه المدينة هو بوابة كبيرة ونوافذ عالية وحراس متأهبون...» (ص 17).

بهذه العبارة تضيء القصة معناها العميق وتؤكد منظوراً نقدياً يتجاوز عالماً ينحصر معناه في حدود علاقة الذكورة بالأنوثة، إلى عالم أوسع هو عالم المدينة الضيق الذي يجعل الخارج من السجن يدخل سجناً آخر.

أما في قصة «آلام كثيرة»[12] للكاتبة نفسها، فإن المنظور ينبني بعلاقة مركبة تتقاطع فيها علاقة المرأة بذاتها بعلاقتها مع رجلين، وذلك في إطار لقاء هو، محض صدفة بين امرأتين.

تقف المرأة الأولى بين رجلين: الأول هو زوجها، وقد جاءت إلى مكتب المحامي بخصوص طلاقها منه. والثاني هو حبيبها الذي تزوج امرأة أخرى وقد فوجئت، بعد غياب قديم، بوجودها في المكتب نفسه.

في اللقاء الذي بدأ صامتاً بين المرأتين، نقرأ دلالات القلق والغيرة والفضول لدى المرأة الأولى، ومعالم الحزن والاستكانة في سلوك المرأة الثانية وتعابيرها القليلة.

لكن حين تعرف المرأة الأولى بأن زوج المرأة الثانية، الذي كان حبيبها، قد مات، تتغيّر مشاعرها. ومن الغيرة والحقد تنقلب إلى العطف والهدوء... ثم، وحين يخبرها المحامي بحصولها على الطلاق من زوجها، تخرج، وإذ تدير محرك سيارتها، تكتشف بأن ثمة أجنحة قد احتلت مكان ذراعيها السابقين. (ص 12).

بهذه العبارة، القفلة، يضاء معنى القصة العميق، المتمحور حول علاقة المرأة بذاتها.

هو التحرر من قيد الرجل في وجهيه: الزوج غير المرغوب فيه، والحبيب

---

(12) المرجع السابق نفسه.

الذي غاب بزواجه بامرأة أخرى، ثم عاد ليغيب نهائياً بموته. وهو مما يحرر المرأة من غيرتها من امرأة أخرى أو يصالح المرأة مع ذاتها إذ يحررها من مشاعر هي، حسب الرواية، قيود لوجودها.

نجد أكثر من مثال في مجموعة بسمة النسور على تنوع المنظور السردي وتجاوزه للثنائية البسيطة. وقد تنبني العلاقات في القصة بمنظور محض نسوي. كما هو الحال في قصة «النجوم لا تسرد الحكايات»، إذ تقتصر الشخصيات الفاعلة على الأم والطفلة والجدة. ثلاثة أجيال تنسج القصة العلاقات بينها وتمحورها حول معنى البراءة المتمثل في خيال الطفلة ولغتها، معنى تشارك الأم في صوغ جماليته وينعكس على صورة الجدة عاكساً أجواء الهدوء والراحة في النفس النسوية، وتاركاً أثره في فضاء واسع يشمل الكثير من الأولاد الذين رأتهم الأم يتطلعون نحو السماء بتوق كبير، كأن ثرثرتهم لغة أخرى، وكأن ما يسمها من براءة مناط بلغة الأمهات.

هكذا ينقل مثل هذا التطور، بتجاوزه للثنائية الضدية، البسيطة، الميكانيكية، وبما يبنيه من علاقات ينسجها السرد وينحو بها باتجاه إخفاء معناها العميق، ينقل مثل هذا المنظور الدلالات السردية من الحكاية أو المضمون إلى حركة الفعل السردي نفسه، مولداً جمالية لا تفرض على القراءة بل تدعوها إلى المساهمة فيها.

ولعل المنظور «الجديد» الذي أرى إلى جدته في تجاوز الثنائية المألوفة في كتابات المرأة العربية التي تنتسب إلى مرحلة السرد الواقعي. هذا المنظور الجديد يتمثل في ألفة جميلة بين المرأة والرجل، وفي تنويعات سردية فنية لها أكثر من مثال مميز في كتابات المرأة العربية (أذكر منها على سبيل المثال رواية «دنيا زاد» لمي التلمساني). وبينها نصوص لبسمة النمري. أشير، وعلى سبيل المثال، إلى قصة «حوار» من مجموعتها «رجل حقيقي»[13]: ففي هذه القصة يتشكل الفضاء السردي بصوتين يتحاوران ويتأرجح إيقاع حوارهما بين النطق

(13) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.

والصمت، بين الحضور والغياب، بين اللغة والبياض. حركة ولون ومسافات زمنية قصيرة مغمورة بالحب والشوق وتشي بفقدان يدفع بهذا الحب إلى «أيروتيستا» تتولّد دلالاتها بامتزاج فني مصقول، عناصره اللون والحركة والتعبير، كأننا أمام لوحة تشكيلية تتشابك مكوناتها لتفتح عالم العشق بين المرأة والرجل على مدى طبيعي، كوني مشحون بالشوق والدفء. ومغلف بظلال من عتمة تمتد من الزاوية التي يجلس فيها العاشقان، بل من قلبيهما، إلى السماء الداكنة فوقهما، والأفق البعيد المسكون بوحشة المجهول. ظلال وإيقاع حركة يتمثل في المعطف إذ يلف الجسد، واليد اذ تمسح الدمعة، والأصابع إذ تستقر في حضن الصحن، وحبات اللوز إذ تتناثر على الطاولة... ويمتد إلى أجراس الريح، والنغمات الخريفية، والرنين الذي يغيب صداه.

تتسع ظلال الحب، يتداخل إيقاع الأحاسيس، ونبض الحب، مع إيقاع أشياء المكان والحركة في الفضاء الكوني، ما يعمق دلالات العشق بين المرأة والرجل. هكذا وحين يغلق الرجل الباب «خلفنا ويسدل الستارة» (ص. 13)، تمضي المرأة، التي قالت له لا، معه حيث يريد.

بمنظور يبني معنى الفقدان ودلالاته ينهض عالم هذه القصة المتخيّل، يتأكد هذا المنظور في قصة أخرى، بعنوان «أرض وسماء»، كأنه بذلك يؤكد مساراً فنياً جديداً للسرد النسوي.

ففي هذه القصة «أرض وسماء»: (وهي من المجموعة نفسها «رجل حقيقي») يجمع السرد بين صوتين «أنت وأنا». كما تقول الراوية. و «نسير معاً، يدك تحتضن يدي والطريق أمامنا طويل». كأنها تقول معاً نسير، وما هو أمامك هو، في الآن نفسه، أمامي.

هكذا، يبرز المشهد في القصة، مؤكداً الجمع بينهما، لكن هذا الجمع لا يعني التماهي، أو التماثل بين الذكورة والأنوثة. إذ تحرص الكاتبة على التمايز الجنسوي، إذا صح التعبير: فالمرأة الراوية، إذ تتنصت، كما تقول «على وقع أقدامنا»، أي على سيرهما معاً، تبرز الفرق، إذ نقرأ: «رجل وامرأة، كعب

حذاء نسائي ينقر الأرض برشاقة، ترافقها خطوة ثابتة تسحق تحتها قهراً غادراً» (ص. 15).

هي الرشاقة للأنثى، لكنها القوة التي تنقر الأرض. وهي الخطوة الثابتة للرجل التي تسحق، لا المرأة، بل قهراً غادراً، سوف ندرك، في نهاية القصة، أنه لكليهما.

لا تتماهى المرأة بالرجل، ولا تقبل كل ما يفعله الرجل، أو تستكين لموقف له. هكذا يعتريها احساس بالمرارة حين لا يجيب الرجل عن أسئلتها، تغضب وتقول له: «خذ يدك وارحل عني». تسير وحيدة. لكن لئن كان صمت الرجل لا يعبر إلا عن مرارة تجهل المرأة سببها، فإنها تعود وتسأله: «ما بك». وتتابع معه الطريق، وإذ يطول ويزداد وعورة، تخلع حذاءها كأنها تخلع أنوثتها، لكن لتحرص عليها: تخاف المرأة على ذاتها من التشوّه، فتخلعه لتحمله وتصونه. مثل طفلة تبدو الأنثى، أو امرأة أنوثتها تشي ببراءتها. تقول له احملني... نميل، نحن القراء، إلى وصف سلوك هذه المرأة بالدلع، لكننا نكتشف، في نهاية القصة، أننا أمام مراوغة فنية، وصياغات تنطوي على التأويل وتعدد الدلالة. ففي نهاية القصة، وإذ تتكشف رحلة الطريق عن غرضها، ويترك الرجل المرأة إلى الرفاق، وتصبح هي «حبلى، أنا حبلى»... ندرك دلالة أخرى لطفولة المرأة ولما ظنناه دلعاً. ندرك واقعاً لأنوثتها، كما ندرك، عندما يهوي الرجل بقبضته على جذع الشجرة معبراً عن مرارته، ومعنى صمته، ندرك واقعاً آخر للرجل وذكورته.

على قاعدة الاختلاف، لا الضدية، ينعقد الحب بين المرأة والرجل، ويتشاركان، بمرارة، في معنى الفقدان الذي يذهب به إلى المقاومة ويتركها هي الحبلى تغلق الباب خلفها وتنتظر.

هكذا ينتقل سؤال القصة، أو السؤال الذي تطرحه المرأة على الرجل، من سؤال قائم جوابه بينهما، إلى سؤال يضعهما جوابه أمام معاناة مشتركة. فالفقدان الذي يعانيانه ليس إلا أثراً لفقدانهما معاً للأرض والوطن.

لا يقتصر هذا المنظور المتجاوز للثنائية البسيطة بين الذكورة والأنوثة على

القصة القصيرة، بل يتعداها إلى الرواية وإن كان في القصة أكثر تنوعاً منه في الرواية نظراً، ربما، لقصر القصة الذي جعل منها أكثر عدداً وقدرة على التغيير.

في رواية «ليلتان.. وظل امرأة»[14] لليلى الأطرش، نلاحظ أن العلاقة الأساسية تقوم بين امرأتين أختين: منى وآمال، لكن هذه العلاقة الأنثوية تتقاطع مع علاقة ذكورية: يوسف زوج منى وعادل زوج آمال. كأنَّ الأنثى لا ترى إلّا عبر وجه آخر ذكوري، ما يجعل من العلاقة البسيطة علاقة مركّبة.

لكن تبقى أهمية الرواية في الحوار المرآتي بين الأختين، حوار نتعرف من خلاله إلى الذات الأنثوية بقلقها وحيرتها وطموحاتها. فآمال كانت ظلاً لامرأة تخيّلتها منى (ص17). وآمال تقول بأنَّ منى «لا تجدني وأنا أكرهها».

لكن مسار الرواية يكشف أن منى التي خسرت ذاتها لأنها لم تحقق طموحاتها بسبب زواجها المبكر، لم يكن حالها أسوأ من حال آمال. تحقق آمال ذاتها، لكنها، ولهذا السبب، تخسر الرجل الذي تحب، زوجها.

يتراجع الظل، في نهاية الرواية، وتلتقي الأختان في الحقيقة، المتمثلة لا في ما كانت تظنه كل واحدة بالأخرى، بل في الخسارة التي هي واحدة وإن كانت مختلفة:

ـ تخسر منى الرجل الذي أحبت وتزوجت وإن ربحت تحقيق ذاتها بالعلم والعمل.

كأن على المرأة أن تدفع، دائماً، ثمناً يتمثل في خيار بين الذات والآخر/ الرجل، أو بين تحقيق الذات والعيش مع الرجل الحبيب.

وفي الحالين، تبدو المرأة، وحسب الرواية، ضحية، ويبدو الرجل هو المنتصر: ينتصر يوسف، زوج منى، إذ يعيش في هدوء ورضى، بينما تخسر منى حلمها في تحقيق ذاتها. وينتصر عادل، زوج آمال، إذ يختار امرأة أخرى، وتبقى هي تعاني خسرانها المتمثل في حرمانها منه وفي مسؤولية تعاني وحدها أعباءها اتجاه البيت والأولاد.

---

(14) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.

من هذا المنظور، ورغم العلاقة المركبة، يبقى الرجل طرفاً أساسياً في المعادلة، معادلة تحقيق المرأة لذاتها، إنه الضدي الذي يحول دون تحقيق المرأة لذاتها، أو الذي يدمر سعادة المرأة بتحقيق ذاتها.

أما في رواية «امرأة الفصول الخمسة»[15] للكاتبة نفسها، فإن العلاقة بين الشخصيات تنبني وفق منظور قيمي يداخل بين الموضوع النسوي والموضوع الفلسطيني، ما يجعل السردي ينمو، وبشكل أساسي، لا بعلاقة ضدية قوامها الذكورة والأنوثة، بل بعلاقة معياريّة-قيمية قوامها الثقافة والنضال، بها تتقدم الهوية الإنسانية، ومن حيث هي قيمة ثقافية نضالية، على الهوية الذكورية أو الأنثوية.

هكذا تلتقي نادية التي تحب القراءة والثقافة مع جلال، أكثر من التقائها مع إحسان زوجها. فجلال، أخ إحسان، مثقف، ومناضل، يسعى لمدّ المقاومة الفلسطينية بالمال والسلاح دون أن يستغل مسعاه هذا لجاه أو غنى شخصي، شأن أخيه إحسان العاشق للبهرجة والمتهالك على جمع المال بحجة مساعدته للمقاومة.

لكن المرأة في الرواية، نادية، هي التي تحدد المعيار لهذا المنظور القيمي: فهي التي تفضّل جلال على إحسان عبر ما ترويه عن سلوك كل منهما. وهي التي تصفع جلال يوم جاءها مخموراً (ص126)، ولا تبالي عندما لم تعد تراه. هي نادية، وبإرادة منها تقول: «تركت كل ما أحب حين جاء الرجل وصرت امرأته» (ص50). قبلت نادية بأخلاق الجدة، لكنها، ومع مسار الرواية، تترك، بعزم يبدو قوياً، هذه الأخلاق الموروثة، لتأخذ بأخلاق الثقافة التي تصوغ معاييرها على خلفية الرجل-الزوج الذي لم يكن، حسب نادية، سوى غاوٍ للمال على حساب الثقافة والنضال، وعلى خلفية رجل ـ حبيب يتكشف عن مثقف ومناضل مكبوت تدفع به شهوة الجسد إلى خيانة أخلاق الثقافة والنضال.

في نهاية الرواية تنتقل نادية، بذاتها، من مجرد امرأة أنثى إلى امرأة إنسانة،

---

(15) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1990.

أي من امرأة ملتزمة ببيتها، إلى امرأة مثقفة، مناضلة، تعمل في التجارة، لكن بغير أخلاق زوجها إحسان التاجر: تشتري نادية عقاراً (إشارة إلى الارتباط بالأرض)، بينما يشتري إحسان ذهباً (إشارة إلى الارتباط بالمال والتجارة الربحية، أو المال للمال)، وبذلك تحقق نادية ذاتها بذاتها، على قاعدة الثقافة والنضال ووفق معاييرهما الأخلاقية.

كما في الرواية السابقة يميل خطاب ليلى الأطرش الروائي في روايتها هذه «امرأة الفصول الخمسة»، إلى أن يرى في الرجل طرفاً يعيق، ربما بشكل غير مباشر، تحقيق المرأة لذاتها.

لكن لئن كان تحقيق الذات بقي في الرواية السابقة ـ «ليلتان.. وظل امرأة» ـ منقوصاً، فهو في هذه الرواية ـ «امرأة الفصول الخمسة» ـ يصل إلى مبتغاه. وقد يعود سبب هذا التحقق إلى كون نادية تحيل، وحسب ما توحي به الرواية، إلى شخص مفرد إنسان، هو أنثى، وهو بصفته كذلك يرى إلى الذات بعلاقتها مع ذاتها. هكذا تنيط الرواية بالمرأة مسألة تحقيقها لذاتها، وذلك بإقبالها على الثقافة وخروجها للعمل، لكن دون أن يعني، كما هو الحال في الوعي السائد، انتهاك المرأة لأخلاقية الجسد الأنثوي أو الخروج على طهرانيته.

لئن كانت المرأة، في رواية ليلى الأطرش، تحقق ذاتها بالثقافة، فإن الكتابة، ومن حيث هي فعل ثقافي مميِّز، هي التي تُنضج جسد المرأة في رواية «الخشخاش»[16] لسميحة خريس، فيتمطّى، ويتدوَّر، ويتخذ «هيئة الأنثى الكاملة» (ص58).

تتمثل الكتابة في رواية «الخشخاش» في رمزٍ، أو مجازٍ أنثوي، هو السحليّة الخضراء التي تشير بلونها وتحولاتها إلى الولادة والربيع والأمل والحياة.

الحوار الذي يدور بين الراوية والسحليّة/الكتابة هو حوار مرآتي، كأنَّ الكتابة أنوثة تحاور ذاتها إذ تحاورها الراوية.

---

(16) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

يطرح الحوار أكثر من سؤال، ويعبّر عن أكثر من معنى يخصّ مفهوم الإبداع باعتباره فعلاً طليقاً من كل قيد.

تتناول الأسئلة، وبإشارات عابرة، علاقة الكتابة بالكتابة، وبالسّرقة أو بالاستعارة، بالصدق، بالنقد، بالأصالة ومخالفة السائد..

غير أن السؤال الأبرز الذي تضمره رواية خريس هذه، هو الذي يشير إلى موقف من المرأة يخلط بين صورتها وصورة كتابتها، حتى لكأنَّ ما تكتبه الأنثى فضيحة لحياتها ولحميمية الجسد. مثل هذا الموقف السائد الذي يماهي بين الكاتب وما يكتب، يشكل قيداً للمرأة، يعيق كتابتها، لذا تواجهه الرواية بالجنون، أي بالحرية التي تكسر قيود السائد، هكذا وإذا تضع لروايتها عنواناً يرمز إلى هذا الجنون، «الخشخاش»، إنما تضمر معادلة تقول: لا كتابة بدون حرية، ولا حياة للأنثى، أو لا اكتمال لوجودها، دون كتابة. فالكتابة حياة والحياة حرية.

قبل نصف قرن أو يزيد، أعلنت ليلى بعلبكي المعادلة نفسها، فكتبت رواية أعلنت فيها تحررها ووضعت عنواناً لها: «أنا أحيا».

وقبل ذلك بمئات السنين روت شهرزاد ضمن المعادلة نفسها: أنا اروي لأنقذ حياة الأنثى.

في هذه المعادلة يبدو الرجل في رواية خريس طرفاً يدفع المرأة لا إلى مواجهته. بل إلى كتابة جنونها، أو انتصارها على قيودها، يعادل انتصار الحياة على الموت. كأنَّ ما يهم خريس في هذه المعادلة هو علاقة الأنثى بالكتابة، في حين شكلت علاقة المرأة بالرجل، أو الحب، في ألف ليلة وليلة، وفي «أنا أحيا» (إلى حدٍّ ما) علاقة أساسية في هذه المعادلة.

في بدايات الألفية الثالثة تقدّم سميحة خريس روايتها «شجرة الفهود»[17] (2002) في قسمين: الأول «تقاسيم الحياة»، والثاني «تقاسيم العشق». كأنها

---

(17) أصدر القسم الأول: عمان، أمانة عمان الكبرى، 2002.

أصدر القسم الثاني دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، إربد، 2002.

بذلك تعدّل منظور الرواية التي تكتبها المرأة الأردنية. تفتحه على التاريخ ليتجاوز حدود العلاقة الثنائية بين الذكورة والأنوثة، أو بين الرجل والمرأة، إلى تاريخ الجماعة، أناس بلدها الذين صنعوا تاريخهم وانتقلوا بحياتهم من الريف وثقافته المنسوجة مع الطبيعة والأرض إلى المدينة وثقافتها التي تشابكت خيوطها مع الوافد من حضارة العالم ومن تقدم العلم وولوج أبواب الحرية ومحاورة ظواهرها.

تقترب رواية خريس من رواية التنشئة. ففي الجزء الأول نتابع، بمتعة، سيرة فهد الرشيد، بما هي سيرة المكان وأناسه، أو سيرة الهضبة التي اشتراها بذهب أمه ليزرعها ويحوّل الأرض المنسية إلى مكان عامر بالزوجات والأولاد والأحفاد.

تؤرّخ الكاتبة للأردن، تبدع عالماً متخيّلاً، فتعيد الحياة إلى التاريخ، وكأنها إذ توسع له مكاناً في الذاكرة الروائية تصونه من السقوط.

تفصح رواية خريس عن مقدرة في بناء الشخصيات على تعددها وتنوعها. تنسج بأسلوبها السردي الواقعي تفاصيل عيش الجماعة وهم يحاورون زمنهم المتغيّر ويطرحون أسئلتهم عليه.. شخصيات يتبلور حضورها عبر ما يرتسم من سلوكاتها ومعتقداتها وتقاليدها في مناسبات الزواج والأعراض والولادة والمرض، وفي علاقات الحب والغيرة، والرغبات المكبوتة، والأحلام المائلة في حركة الزمن وسيرورة الحياة.

ولعلَّ ما يلفت في المنظور الذي يبني هذه الرواية الطويلة، هو أن فهد لا يأتي إلى رأس الجماعة من ذكورة سائدة؛ أو من معنى لها يرتبط، منذ النشأة، بالقوة. ففي صغره، أو منذ نشأته، كان فهد موضع سخرية من رجال المضافة، يشكّون إن «كان سينمو له شارب أم ثديان»، فهو «تربية النسوان» (ص9 من الجزء الأول).

يأتي فهد إلى رأس الجماعة من علاقته بالأرض، وتأتي قوته من عمله فيها، ومن ذكاء تفرّد به وتفوّق به على النساء، بل على الرجال. «لقد أدرك فهد جلال

الهضبة المنسية التي زرعها الله بزهرات الدحنون الحمراء» (ص10)، والتي «يرتمي السهل كله على أعتابها» (ص11).

كأن الرواية تشير إلى علاقة بين الأنوثة والطبيعة، أو بين الأنوثة والهدوء والجمال في الطبيعة، الأنوثة ليست في جينة فهد، كما هي في شخصية خليل في رواية هدى بركات «حجر الضحك»، بل هي في ما أورثته إياه «تربية النسوان»، التي اكتفت رواية خريس، خلافاً لرواية بركات، بالإشارة إليها، وإن أحالت مثلها على يونغ. لكن قد يكون حضور فريدة، أم فهد، البارز في الرواية وارتباط فهد بها هو البعد الأنثوي الذي يفسّر ميل فهد إلى السلام وعدوله عن العنف في معاملته لزوجاته، كما في علاقته مع الناس المحيطين به بما فيهم أولاده وأحفاده.

أضف إلى ذلك بروز فريدة الثانية الأنثى في القسم الثاني من الرواية، وتفردها، روائياً، أو تعبيرياً، بهذه المكانة الرأسية. كأن الرواية دعوة إلى عالم تسود فيه الأنوثة بما هي هدوء، وإن كان من قوة أو جنون فهو للخلق والإبداع.

في بداية القسم الثاني من «شجرة الفهود» تموت الجدّة. لكن لتأتي سميتها فريدة، الأنثى الثائرة. أما فهد، فلا يبقى منه سوى صورة في إطار فضي تواجه سرير فريدة الثانية. لقد انتهت مرحلة من التاريخ، هي بالرغم مما عرف به فهد الرشيد من ميل إلى الهدوء، وعدول عن العنف أحياناً، مرحلة سادت فيها الذكورة ونالت من امتيازات العلم والحرية ما لم تنله الأنثى.

هكذا، ومنذ الصفحة الأولى، من هذا القسم الثاني، تبرز فريدة الثانية، راوية بصوتها، معرّفة بنفسها، أنثى. لكنها تجافي بشكلها أنوثتها، كأنها بذلك تعلن نهاية مرحلة الفروقات بين الذكورة والأنوثة، أو نهاية أنوثةٍ فروقاتُها شكلية، أو إشارية لا تمسّ الذات وجوهرها بما هي إمكانيات وقدرات.

لا تصل فريدة إلى مكانتها الصدارية، بقفزة. ففي القسم الأول من الرواية نتعرّف إلى أمها نوار التي تزوجها فهد الرشيد. نوار، التي تأتي فريدة الثانية من

رحمها، هي ابنة الشهيد، مصطفى الهزايمة، ابن المدينة التي ربّى فيه بناته وفق معاني حضارتها. ترث فريدة من أمها ما أورثه جدّها لأمها.

تبدو فريدة الثانية رمزاً لمسار في حياة المجتمع الأردني وتاريخه له أكثر من رافد، تشابكت خيوطه على خلفية العلاقة بين الذكورة والأنوثة والريف والمدينة، بين المحلي والوافد..

تركّز الرواية، في تعاملها مع هذا المسار، على العوامل الثقافية ودور التعليم، كما على الجانب الحضاري في وجهه العمراني، مكتفية بإشارات سريعة إلى ما يتعلّق بتاريخه السياسي، كالإشارة مثلاً إلى تنصيب الأمير... ملكاً (ج1 ص162)، وهزيمة حزيران (ج1 ص158)، والنزوح عن الديار، والتطوع لفلسطين مع الجيش الذي رئيسه جلوب باشا (ج1 ص200).

لئن كانت رواية «شجرة الفهود» بقسميها تذكرنا بثلاثية نجيب محفوظ من حيث أسلوبها الواقعي وسردها النامي باضطراد نموّ زمن هو تاريخ لأكثر من جيل، وإن كانت هذه الرواية، ومن حيث علاقتها بالتاريخ وبحياة الجماعة والواقع المعيش تذكّرنا بثلاثية عبد الرحمن منيف «أرض السواد»، فإن منظور «شجرة الفهود» يبدو أكثر تركيزاً على موضوعة المرأة، بل هو منظور يرى، خاصة في القسم الثاني، إلى الشخصيات ويبني عالمها من موقع الأنثى الساعية إلى كسر الحدود التي تقيّدها، وفسح مكانٍ لها في الحياة نظيرٍ للرجل، وربما فريد تضمره التسمية لبطلة الرواية.

ففي نهاية الرواية، (نهاية القسم الثاني) تعلن فريدة عشقها بعد أن أبقته، طيلة الرواية، سراً. المعشوق هو محمد الرشيد الذي انتهى به عمره، في الرواية، إلى المرض. وبذلك توحي الرواية بأمرين:

الأول يشير إلى حرية فريدة التي تمثلت في مبادرتها، بعد طول تردد، إلى إعلان عشقها. تقول فريدة لـ محمد الرشيد:

«تزوجني..» (ج2، ص253).

تبدو فريدة ـ المرأة بهذه المبادرة نداً للرجل.

أما الأمر الثاني فهو يشير إلى الهوية والانتماء، وقد أناطت فريدة بها، هي

الأنثى، مسألة ديمومتها. فهي حين تقول لمحمد الرشيد «تزوجني»، تقول له في الآن نفسه: «بس بدي منك ولد». محمد الرشيد المريض، والذي يبدو بعمره أقرب إلى أب لفريدة منه إلى حبيب، هو، في الرواية، أكثر من ذكر، إنه الهوية والانتماء إلى الجذر الواحد المشترك، الشجرة، شجرة الفهود. أما المرأة، فريدة الثانية، فهي الأنثى التي ترى في ذاتها، وريثاً عاشقاً، فريداً لهذه الشجرة، تحمل بذرتها وتكفل ديمومتها.

دراسة قدمت لندوة عقدت في عمان-الأردن، تحت عنوان: «السرد النسوي الأردني، منظور جديد» بدعوة من مجلة تايكي الأردنية، 14-15 حزيران/يونيو 2004.

الفصل الخامس

الجسد في رواية يكتبها رجل

I ـ مفهوم الجسد في أعمال غالب هلسا الروائية

II ـ شهادة: قول على القول

I ـ مفهوم الجسد
في أعمال غالب هلسا الروائية

يشكل الجسد ركيزة أساسية في بناء عوالم غالب هلسا الروائية والقصصية. وللجسد في هذه العوالم مفهوم يتمثل في بنية الشخصية باعتبار ما تقوم به من أفعال وما تشي به أفعالها من رغبات كامنةٍ، مكبوتةٍ، أو غير واعية. أي إنه يتمثل في مجمل العلاقات المنسوجة بين الشخصيات سرداً، أو حواراً... ومن حيث هي، أي هذه العلاقات، تبني العالم الروائي، أو القصصي وتستند في تشكيل سياقاته إلى هذا المفهوم.

ويمكن في مقاربة أولى، أو تمهيدية، لهذا المفهوم، أن نصغي إلى غالب هلسا نفسه، متحدثاً بصفته الروائية، عن معنى الجسد في أعماله الروائية.

يقول غالب «بأن الجسد ليس الجنس، بل هو «الإنسان كفرد يعي ذاته، يعي جسده في مواجهة موقف نظري يرى في الجسد خطيئة»، ويعي نفسه كإنسان منفرد مستقل»[1].

ولئن كانت عملية الوعي هذه عملية لاحقة تندرج في وضعية اجتماعية ترى في الجسد خطيئة، فإن هذا معناه أن الجسد في الأصل له صفة البراءة ولفعله معنى العفوية، وأن ما لحق به من مشاعر الخطيئة هو بمثابة تشوه، وأن وعي الانسان لجسده هو عودة به إلى هذا الأصل.

---

(1) موفق محادين، «مفهوم الفردوس الأمومي في أعمال غالب هلسا»، في: غالب هلسا مفكراً، أعمال الندوة الفكرية التي أقامتها الجمعية الفلسفية الأردنية 4 ـ 6/ 1999 ص 9.

على قاعدة هذا الفهم للجسد تبدو المسافة، أو المسار الذي يسلكه الزمن الروائي، في أعمال غالب السردية، مساراً غائياً يتحدد كفعل تحرر لهذا الجسد.. وهو بصفته الروائية لا يتشكل في خطاب وعظي، بل في سرد يبني عالماً تتنوع شخصياته وتتفاوت في الوعي والبراءة والتشوه، وتتناقض على أساس هذا المفهوم للجسد وما يضمره المنظور الروائي من رؤية نقدية لعالم هذه الشخصيات وواقعها المرجعي.

ولا أبالغ إذا قلت بأن غالب هلسا، يبدو لي، ومن هذه الناحية، من أهم الروائيين العرب الذين استطاعوا أن يبنوا لمنظورهم الفكري عمارة روائية حققت تميزاً فنياً لجماليتها.

في روايته «سلطانة»[2] يقدم غالب هلسا مثالاً على براءة الجسد، الجسد البكر الذي ما زال على فطرته وعفويته وإحساسه بذاته إحساساً لم تشوهه مشاعر الخطيئة والندم. هي أميرة، الخادمة الصغيرة التي حولت ببراءتها علاقة طعمة بها من علاقة جنس إلى علاقة حب.

في البداية داعبها طعمة ربما بهدف اغتصابها، لكن أميرة لم تستجب، بقيت واقفةً ممسكةً بيدها اليمنى علبة السكاير وبيدها اليسرى قطعة الشيكولاته (ص 418). صدَّقت أميرة الذريعة فاشترت لطعمة علبة السكاير كما طلب، وسُرَّت بلوح الشيكولاته، ولم تفكر أنه غواية طعمة لها. بقيت طفلة تقول له «مستعجلة». وعندما تعرَّى أمامها، قالت له «كلك شعر» (424)، وحين صار يقول لها «بكرة»، تقول له بكرة. لم تكن أميرة تشعر بالخطيئة. وصار طعمة، كما قال «عاشقاً حقيقيّاً» (437)، وأميرة صارت «امرأة ناضجة فاتنة». وصار الراوي يقول:

«أميرة تسير في الشارع، تخطر بجسدها الطويل [...] العينان العسليتان تلمعان.. تبرقان بوميضٍ ساذج، أعني تلك السذاجة المعتدة، المكتفية بذاتها

---

(2) غالب هلسا، رواية «سلطانة» 1987، الطبعة الأولى.. دار الحقائق، سوف نكتفي عند الاقتباس بذكر الصفحة.

[...] دائماً لها شروطها الخاصة بها، وعلى الآخرين أن يخضعوا لها. كانت تملك تلك السذاجة الأبدية، ونقص الخبرة، اللذين يجعلانها لا تنحني للأسماء الكبيرة، أو للوجاهات، يشغلها شيء واحد: كيف تحقق أقصى قدر من منعتها.

تمر بجوار الشرفة، تصعد الدرجات، تدق الباب، وعندما يفتحه تعبر كملكة. مستقيمة، معتدة، واثقة، لا تكاد تشعر بوجوده». (432) (بوجود طعمة).

صاحبة مبادرة صارت أميرة. لم تعد الفتاة التي ناداها، أول مرة، طعمة لتشتري له سكاير. نضجت. ولم يكن ذلك بجسدها، هي الأنثى، بل بالعلاقة، مع طعمة. أحبت أميرة طعمة بجسدها البريء، وببراءتها نقلت طعمة من ذكرٍ يتحرش بالأنثى ويرى إلى جسدها جنساً، إلى إنسانٍ يقول: «أميرة بحبك». من ذكر كان يتواطأ مع النائب ليأتي بأميرة، أو بجسدها إليه، إلى عاشق. يترك النائب بعد أن يغادر مكتبه (مكتب النائب) «منطرحاً على الأرض كتلة من الثياب الممزقة ودماؤه تنزف» (ص 433).

تبدو أميرة شخصية خارج الثقافة السائدة ومفاعيلها المسكونة بمشاعر الخطيئة والندم. جسدها لم يغترب عن ذاته، ولم يدخل في عالم المحرّمات والقيود. ما زالت أميرة، وكما تقدمها الرواية، تحتفظ بعفويتها، أي بحريتها، التي هي منذ الولادة.

تحيلنا شخصية أميرة، وباعتبار المعنى الذي ذكرنا، على منظور فكري نجده في كتاب غالب «العالم مادة وحركة»، ويتلخص في مناهضة غالب للجبرية ووقوفه إلى جانب ابراهيم النظام، المعتزلي، الذي يرى إلى الانسان بصفته سيّد العالم، الحرية هويته.

غير أن مفهوم الجسد، ومن حيث هو، كما ذكرنا، ركيزة أساسية في بناء عوالم غالب هلسا السردية، لا ينحصر في معنى العفوية والبراءة الذي مثلته شخصيّة أميرة.

تمثل شخصية «عزّة» في «سلطانه» معنى آخر قائماً على الوعي وليس على

العفوية: «عزّة» تملك شأن أميرة جسدها، جسد عزّة لا ينفصل عنها، لكن استجابتها هي استجابة فتاة مثقفة جامعية.

لا تفصل عزة بين الجسد والروح وهي بذلك تقيم الفارق بينها وبين أميرة من جهة، وبينها وبين فتاة، ربما مثقفة، ولكنها تنتمي إلى جيل سابق: فلقد كانت استجابة أميرة لطعمة جسدية، عفوية، بدأت بالمداعبة. أما استجابة الفتاة التي من جيل سابق فهي منوطة بطرف واحد، بالرجل، الذكر، أو بالروح أولاً دون الجسد.

هكذا ينتقل مفهوم الجسد مع شخصية عزة من البساطة إلى التعقيد، يدخل في تشابك مع الاجتماعي والنفسي والثقافي. وفي رواية «السؤال»، ومع «تفيدة»، يتشابك مع السياسي.. وهو ما يحمل السرد على فسح مجالٍ لحوارات تنتقل من تركيزها على اليومي، المحدود، من الأحداث والسلوكات، إلى تشعيب يتناول مسائل فكرية وسياسية وثقافية تحيل على معاني العنف والقمع والكبت... وتشي، في الآن نفسه، بعالم مهزوم.

نشير، على سبيل المثال، إلى الحوارات التي تجري في بيت «جريس» في القاهرة، بين جريس وعزة وبحضور، كما تقول الرواية (سلطانة)، «بعض زملائها وزميلاتها أحياناً» من الطلاب الجامعيين (ص 442). وهي حوارات لا تنحصر بين عزة وجريس، أو في الحب بينهما، بمعنى أنها لا تنحصر بالجسد... نشير أيضاً إلى الحوارات التي تجري في «السؤال» بين مصطفى ورفاقه من الحزبيين المنتمين إلى تيارات فكريّة وسياسيّة مختلفة، وبحضور تفيدة.

لكن، مهما يكن من شأن هذه الحوارات ووظيفتها في بناء الشخصية الروائية (الذكورية أو الأنثوية) يبقى الجسد محوراً أساسياً في عملية البناء هذه باعتبار تحولات الشخصية ونموّها في الزمن الروائي المتخيل. ويبقى أن هذا الجسد هو جسد الأنثى وإن كان حضوره هو حضورٌ في علاقة مع الآخر الذكر، أي حضوره في علاقة حب بينهما.

كأنَّ جسد المرأة، في هذه العلاقة، هو الأصل، بما يعنيه الأصل من خصب وأمومة بهما تكون الحياة وديمومتها. وفي هذا الصدد تجدر الإشارة بأن هذا المعنى للجسد، معنى الأصل، لا نتبينه، بشكل قوي، إلا في أعمال هلسا الروائية المتميزة بنضجها الفني. في «السؤال» مثلاً (1979) وفي «سلطانة» (1987).

في «السؤال» تحيل شخصية تفيدة، بعد نضجها، على دلالات الأمومة والخصب والولادة. فالسفاح الذي كان يطعن ضحاياه في موضع الإخصاب في جسدهم، يضعف أمام جسد تفيدة الأمومي، يستسلم لها، يركع ويخرج الخنجر من جيبه الداخلي ويقدمه بصمت، ثم يرجوها أن تأخذه[3]، وفي نهاية الرواية «يخرج مصطفى يقوده جلادوه في حين تبقى تفيدة وحدها «منتفخة البطن، كبيرة، راسخة، تملأ المكان حتى ليبدو كامتدادٍ لها»[4].

وفي رواية سلطانة»، تتذكر سلطانة أن ما كانت تمارسه مع جريس كان «امتداداً لحنان يملأُ قلبها [. . .] أمومةٌ نادرةٌ غريبة تجتاحها فتشعر كأن يداً رقيقة، ناعمة، تداعب برقة أحشاءها وقلبها. تلك الحركة في داخلها تصعد إلى حلقها توقاً إلى البكاء. ذلك الولد! ما اسمه؟ جريس؟ قال لها إنه لن يذهب إلى الجامعة، لن يبتعد، سيتزوجها [. . .] عندما تتذكره الآن تشعر برغبة في الضحك». (ص 479/ 480 رواية سلطانة).

لئن كان هذا المفهوم لجسد المرأة قد ترك أثره الإشكالي في شخص غالب هلسا، كما يخبرنا بذلك الباحث نزيه أبو نضال، حين يقول بأن التقاء غالب بامرأةٍ من مثال سلطانة (كلية، متعددة الوظائف) يصطدم «بعناصر عطبه الذاتية» لأنه «سيعني على الفور أنك تقترب من عالم المحارم. . . ذلك أن الأم تحضر بكثافة في مثل هذه المرأة الكلية فيكون أن يسقط في عقدة الإثم الأوديبي

(3) راجع: يمنى العيد، في «معرفة النص». دار الآداب. ط 4 بيروت ص 228.

(4) المرجع السابق ص 230.

بالمعنى المرضي للكلمة، وقد يضطر إلى اللجوء إلى الأطباء النفسانيين، كما اعترف غالب هلسا بذلك في أواخر أيامه بدمشق»[5].

لئن كان هذا المفهوم لجسد المرأة، قد ترك مثل هذا الأثر على المستوى النفسي لدى غالب هلسا، فإن ما يعنينا في قراءة أعمال الروائي أمران:

الأول هو هذا اللقاء اللافت بين غالب هلسا في اعتباره جسد المرأة هو الأصل وبين بعض النساء الأديبات، أشير على سبيل المثال إلى الشاعرة باسمة بطولي التي تعتبر الـ أنا الأنثوي هو الأصل، بل هو الفاعل الأول، سيد العشق ومبدع الألوهات، والرجولات لن تكون كذلك ـ مبدعة للألوهات ـ إلا بمشيئتها. اللافت ليس مجرد اللقاء، بل المشاركة، مشاركة غالب للمرأة بإحساسها بذاتها، بأناها الأنثوي، وأن يكون هذا الإحساس لدى المرأة مصدر اعتزاز، في حين يترك أثاره السلبيّة على غالب الرجل.

ربما يعود الاختلاف في ما يتركه هذا الاحساس، المشترك، من أثر في كل من المرأة والرجل، إلى رفض الرجل/ الذكر الجانب الأنثوي فيه. وهو رفض مردُّه إيديولوجية ذكورية استعلائية وثيقة الصلة بقيم ثقافية ـ اجتماعية لها تاريخها الطويل. يرفض المجتمع الرجل حين يتمظهر الجانب الأنثوي فيه في سلوكاتٍ تحاكي سلوكات المرأة، ويضعه في مرتبة دونية عن بقية الرجال.

يعاني الرجل، في مثل هذه الحال، من اختلافه في سلوكه ونظرته إلى أمور الحياة والمرأة/ الأنثى، عن بقية الرجال. وقد يبدو بسبب هذا الاختلاف، إنساناً مشوهاً في عين المجتمع،، غير سويّ، أو غير طبيعي، أي ذكراً ليس كباقي الذكور. تشير شخصية خليل، في رواية «حجر الضحك» «لـ هدى بركات، إلى هذا التشوّه الذي أسقطه الآخرون علي خليل، فلم يتحمل خليل هذه النظرة إليه.. هكذا دخل الحرب ليمارس ذكورته، بمفهومها السائد، بعد أن حماه البعد الأنثوي الذي فيه، منها.

---

(5) نزيه أبو نضال، المرأة في كتابات غالب هلسا، أعمال الندوة الفكرية... مرجع مذكور ص 22.

في روايات غالب هلسا يبقى الجسد بمفهومه المادي هو المحور، أما التشوه الذي يصيب الرجل/ الذكر فيظهر في التعذيب الذي يمارسه على غيره بصفته ـ أي التعذيب ـ جزءاً من الإشباع الجنسي، وفي حالات معينة، بديلاً منه[6]، وهو تعذيب يرتكز على إحساس سلطوي، وأحياناً على موقع سلطوي، وله طابع سياسي، أي إنه تعذيب يندرج في نظام سياسي قمعي يطول علاقة الرجل بالرجل كما يطول علاقة الرجل بالمرأة لا بصفتها الأنثوية، بل بصفتها الاجتماعية، أي الدونية، المهانة. وما يؤكد ذلك كون المرأة/ الأنثى تبقى رغبة منشودة من قبل أبطال روايات هلسا جميعهم، رغبة معاقة، لكن لا يعجز أصحابها ـ إلا نادراً ـ عن تحقيقها، شأن مصطفى مع تفيدة في رواية السؤال.

في مجموعته القصصية «زنوج وبدو وفلاحون»[7]، يضمر سلوك شيخ القبيلة مشاعر القمع المزدوج: فهو مع الضابط البريطاني مقموع، يتمثل قمعه في كلامه مع الضابط «بصوت نحيل محشرج» (ص 6)، كما يقول لنا الراوي. الصوت النحيل يشبه صوت الأنثى الضعيف. كأن الشيخ المقموع لا يعود ذكراً. هكذا، وكي يستعيد ذكورته، يصبح قامعاً، يمارس عنفه الذكوري السلطوي، لا ضد من يقمعه، بل ضد الزنوج الضعفاء، وضد نسائه الضعيفات أيضاً، ترتفع «يده السوداء الصغيرة التي تشبه المخلب بالخيزرانة ويهوي بها على كتف زنجي يحمل قربة ماء» (ص 11). ومع تقدم الليل يسرع إلى المحرم «ويصبح الشيخ شرساً، يداه كمخلبين تخرمشان ولهاثه ثقيل كالحشرجة والرجالُ من وراء الستار ينادونه مقهقهين:

ـ على هونك يالاقي الخير، على هونك على العجوز..».

لكن الشيخ «ينخر كأنه حصان، ثم يرفس المرأة بقساوة وينصرف. والمرأة مخزيّة مهانة، تتوجع وتئن». (ص 16).

---

(6) موفق محادين، مرجع مذكور ص 4.

(7) غالب هلسا، زنوج وبدو وفلاحون، 1977، الطبعة الأولى، دار الحقائق (؟) سوف نكتفي عند الاقتباس بذكر الصفحة.

المرأة والعبد ينالهما القمع. الذكورة شأن السلطة هي قرينة العنف في عملية تعويض وتماهٍ، الشيخ الذي انتقص نفوذه عندما صار الضابط البريطاني هو صاحب الكلمة لدى «الشريف عبدالله»، ولم يعد له القرار في دخول العيال الجيش، يعبّر عن سلطته المنقوصة بضرب العبد، ويستعيض عن هذه السلطة بسلطته الذكورية، فيهرع إلى المحرم لإشباع جنسي لا يتوافر له، فتكثر النساء في المحرم، وتبقى الرغبة الجنسية في الجسد الأنثوي قائمة.

على قاعدة هذه المعادلة بين السلطوي والجنسي المنطوية على القمع المزدوج، أو القمع والقمع المضاد، تبرز أهمية تحرر الجسد في البحث عن الحب المتمثل في بعض شخصيات غالب هلسا الروائية، أمثال مصطفى في «السؤال» وجريس في «سلطانة». وهو ما يصل بنا إلى الأمر الثاني المترتب على مفهوم غالب هلسا للجسد والمتمثل في شخصياته الروائية. وهو أمر يتعلق بمسألة الحب والجسد.

يقول هلسا، كما ذكرنا، الجسد ليس الجنس. إذن:

ما هو مفهوم الحب ومن حيث علاقته بالجسد والجنس؟

لا يفصل غالب هلسا الحب عن الجسد. فالجسد في نظره هو العلاقة المادية للحب، والحب هو أبعد من الجنس، إنه عبور إلى الحرية والحياة. وليس تحول الجسد إلى مجرد جنس سوى تشوهٍ مرجعه السلطة القمعية في تجلياتها الذكورية.

إن المفهوم المادي للحب يعني الحركة في المكان والزمان، أو حضوراً دينامياً قائماً بالعلاقة، ما يعني أن المرأة تشارك فيه. وهو ما يجعل منها، أي من المرأة، في أعمال غالب هلسا الروائيّة، شخصية مختلفة عن شخصية المرأة في الكثير من الروايات العربية الأخرى.

والاختلاف الذي نقصده هو اختلاف مفهوميّ يترك أثره على بنية الشخصية، شخصية المرأة، في معظم أعمال هلسا السردية (الروائية والقصصية) إن لم يكن فيها كلها.

فالمرأة في هذه الأعمال ليست معشوقة الروح بشكل أساسي المنزهة عن «دناءة» الجسد شأن رامة في رواية «رامة والتنين»، مثلاً، لإدوار الخراط. وهي ليست رمزاً لقضيّة، أو لشعب، شأن زهرة، مثلاً، في «ميرامار» رواية نجيب محفوظ. تفيدة «السؤال» غير زهرة «ميرامار» وإن كانت المرأتان تقعان في الحب، وكانت الروايتان تتناولان مسألة النظام القمعي أو اللاديموقراطي.

في «ميرامار» ينبني السرد الروائي على مفهوم الحقيقة في نسبيتها، وتتكشف عيوب النظام اللاديموقراطي على مستوى أخلاقي يتمثل في الانتهازية والسرقة (سرقة سرحان البحيري للمصنع الذي يديره...). وبذلك يتحدّد فشل علاقة الحب بين سرحان البحيري وزهرة بعاملٍ أخلاقي (وليس بسبب يتعلق بالجسد/ الجنس كالعجز أو البرودة، أو العنف..). فسرحان البحيري الذي يسرق المصنع هو أيضاً سرحان البحيري نفسه الذي يكذب على زهرة. وزهرة تترك سرحان البحيري بسبب كذبه، أي أخلاقه.

في روايات غالب هلسا، المرأة هي بشكل أساسي حضور جسدي، أي ماديٌّ تتمثل فيه نزوعات الشخصية الساعية إلى وجودها العادل، أي الحر، أو المتحرر من قيود اغترابها عن جسدها بما هو، أي جسدها، ذاتها: تعي تفيدة جسدها عبر علاقة بينها وبين مصطفى. فتأتي إليه لتعيش معه دون خوف، ولتكون لها مبادراتها المعبرة، سلوكياً وحوارياً، عن امتلاكها لجسدها وللمكان الذي تسكنه، كما لزمان عيشها مع مصطفى.

تفيدة تجد مثالها التجريبي في شخصية سعدية. تدق سعدية شراعة الباب، كما نقرأ في مجموعة هلسا القصصيّة «زنوج وبدو وفلاحون»، يفتح لها اسماعيل «فتندفع إلى الداخل، مبهورة الأنفاس، تلقي نفسها بين ذراعيه، رأسها على كتفه [...] يغلق باب الشقة وهي متشبثة به، يقودها نحو السرير وهي ما تزال تلهث [...] يربكه ذلك، فيقول:

ـ إيه، فيه إيه؟

ـ خايفة، خايفة موت!» (ص 105) (نشير إلى أن الخوف شكل من أشكال التشوه قد يصيب الجسد بالعجز).

في «السؤال»، تتحرر تفيدة من خوفها، كأنها سعدية وقد تحررت في هذا العمل الروائي. يتلازم التحرر مع إنضاج هلسا للشخصية الروائية وبلورته لمفهوم الجسد. الجسد ـ الحب.

كيف!

يشتغل مفهوم الجسد ـ الحب بنائياً، أي فنياً في السؤال. يتمثل هذا الاشتغال في:

اتساع الفضاء. الفضاء الذي كان لعوالم قصص هلسا في زنوج وبدو وفلاحون يتسع في أعماله الروائية، في «السؤال» مثلاً. ويمتد الزمن السردي، ينمو، دون أن يسقط امتداده في خطّية زمن الرواية الواقعية، أو ينهج نهجه الدرامي، ودون أن يصل في تقطيعه المونتاجي إلى التكسر الذي وسم بفوضاه الفنية الرواية الحديثة، في ما بعد. وبهذا يبرز غالب هلسا واحداً من الرواد الروائيين العرب الكبار الذين بلوروا أساليب للسرد الروائي العربي الحديث.

مع اتساع الفضاء الروائي يغدو مجال تحرك الشخصيات أكثر تنوعاً. ينفتح الداخل على الخارج دون أن تفقد علاقة الشخصيات بالأمكنة المفتوحة حميميتها ودفئها. فالعلاقة بالمكان هي، في متخيل غالب الروائي، علاقة تملك داخلي، يعادل في دلالته تملك الجسد لحريته.

هكذا يجد السرد الذي كان في «زنوج وبدو وفلاحون»، عملاً تجريبياً يراوح بين القصة والرواية، يجد ومن أجل تشكله عملاً روائياً، منافذ له في تعدد الشخصيات، وفي العلاقات بينها المنطوية على أبعادها الفكرية والناطقة بمرجعياتها السياسية والمشيرة، ضمناً، إلى النظم اللاديموقراطية، والأحزاب القاصرة. هكذا يمارس السرد وظائفه في صياغة معاني قمع الجسد، جسد الانسان، وفي توليد دلالات هذا القمع المتمثلة في ظواهرها الأعنف، في شخصية السفاح (في رواية السؤال)، العاجز المخصي والقاتل في آن.

يتميز هذا السرد بغلبة الحوار وصياغة المشهد. وهما تقنيتان وظفهما غالب هلسا ببراعة لبناء شخصياتٍ حيّة، ناطقة بملفوظاتها اللسانية، متحركة بدينامية الجسد، بكل رغباته المقموعة، وحاجاته المحسوسة، وأحلامه الهاجسة بالحرية

والحياة. أي شخصيات متحركة بهذه الدينامية المعبرة عن وعي الشخصيّة لذاتها ولتطلعاتها والمتجلية في سلوكاتها ومتغيرات واقع عيشها في المتخيّل الروائي.

مثل هذا الاشتغال البنائي، الفني، لمفهوم الجسد، لديناميته، كان يتحقق في أعمال هلسا الروائية على خلفية فكرية تقول بالتحرر من القيود، كل القيود التي تقمع الانسان بصفته حضوراً ليس خارج الجسد، وهي بهذا المعنى قيود تقمع، وبما يمارس على جسده من عنف وتعذيب لروحه، ومشاعره وأحلامَه.

ويبرز السؤال: هل كان غالب هلسا، بدعوته المضمرة، في نسيجه الروائي، لتحرير الانسان عامة، وبموقفه من المرأة والحب/ الجسد، خاصة، أديباً تنويرياً؟

ربما نقول نعم. كان تنويرياً. لكن، إذ ذاك، يكون علينا أن نوضح بأن هلسا كان تنويرياً، مختلفاً، أو كان حداثياً. فقد تجاوز مفهوم التنويريين الأوَل، دعاة تحرير المرأة، الذين وضعوا مسألة تحريرها على مستوى التربية والتعليم. ودون إغفال أهمية هذا المستوى (الذي نجد له دوراً في مثال تفيدة)، وضع هلسا مسألة التحرير هذه على مستوى الجسد، لا باعتباره مجرد جنس، كما سبق وذكرنا، بل باعتباره مكوناً جذرياً في علاقة تحرريّة هي بين كائنين يتكاملان: رجل.. وامرأة، في علاقة بقي غالب هلسا طوال حياته يفتقدها ويبحث عنها في حلم يقظته.

قُدّمت هذه الدراسة في الندوة الخاصة بـ «غالب هلسا: قاصاً وروائياً»، التي نظمتها رابطة الكتاب الأردنيين بالتعاون مع أمانة عمّان الكبرى، واللجنة الوطنيّة العليا لإعلان عمّان عاصمة للثقافة العربية في مركز الحسين الثقافي.

2002 /12 /20-18

II ـ شهادة: قول على القول

مثل الطيور الموسمية كان يعبر، وخلافاً لها لم يكن له أن يعود. ذلك أن عبوره لم يكن منوطاً بدفء الشمس وصقيع الشتاء، بل كان رهين نفي غدا لتكراره موسمياً.

هكذا كان شأنه يوم جاء بغداد منفياً من عمان، ويوم جاء القاهرة مطروداً من بغداد، ويوم جاء بيروت مبعداً من القاهرة... ثم يوم قصد دمشق بعد أن أقصاه السلام المفترض، كما العرب واسرائيل، عن بيروت.

كانت تتقاذفه عواصم العرب، وكان يدرك بأن مواسم عبوره المتعدد كانت، على تنوع أشكالها، وأمكنتها، واحدة في معناها العميق، وأن عودته إلى مكان الطفولة ستكون نهاية الرحلة.

مثل الطيور الفارة من أقفاصها كان يحطّ في المدن المزدحمة بالحياة باحثاً في طرقاتها الضيقة عن فضاءات للحرية، وفي أمكنتها الداخلية عن دفءٍ يعوّضه دفئه المفقود، وتلك الحميمية التي جرَّحها القمع والنفي وعذابات السجون.

وفي تنقله القسري، ومكوثه المطواع، كان يصنع من العيش كتابة، ويحول الكتابة إلى عوالم سردية شخصياتها مسكونة بالحلم.

ويوم توقف قلمه، بقيت كلماته تنطق بالشهادة على كاتب حرمه القمع أن يرى وطنه ثانية وقريته التي حلم بالعودة إليها زمناً وكان حلمه بها حلم يقظة يعيشه في إشراقة الحروف.

إنه غالب هلسا (1932 ـ 1990) الذي عرفته قبل أن ألتقيه، ويوم التقيته كان ذلك برسالة حملتها إليَّ إحدى الصديقات:

يودّ غالب التعرف إليك. قالت.

كان قد قرأ ما كتبته عن روايته «السؤال» منشوراً، بعد فترة وجيزة من صدورها عام 1979، في مجلة الطريق، فجاء ليمد جسور النقاش، وليستدفىء، كما لاحظت، بعلائق المودة والصداقة في بيتنا الذي كنت، وعائلتي، وأصدقائي، نستقبل فيه الكثير من الأدباء العرب الذين كانوا يزورون بيروت يوم ذاك مساندين صمودها، أو الذين كانوا، من قبل، يقيمون فيها لائذين برحابتها.

كانت اللقاءات تنعقد دون كلفة، وكانت روح المقاومة تجمع بيننا، وكان الفكر النقدي لما يُرتكَب بحق هذه المقاومة من أخطاء وآثام يذكي النقاش، يمدُّه وينوّعه.

كنا نلتقي أدباء ومفكرين وفنانين، من اللبنانيين والعرب، متجاوزين حواجز الهوية والانتماء، القومي والطائفي، غير متوقفين عند حدود الأنواع ـ أنواع الخطاب ـ التي ينتجها الفكر من شعر ورواية وسياسة وفن... فقد كان النقاش ينشغل، غالباً، بالمعاني؛ كأنَّ جمالية النوع هي بداهة هذه المعاني أو شرط تجلّيها، ولا ضرورة لتأكيدها. وكانت الحرب محور كل كلام، معناه؛ كأنَّ رؤية العالم، والحياة، والتعبير عنهما، لم يكونا ممكنين إلا بالنظر إلى معنى هذه الحرب، المعقّدة، والتي احتلت كل شيء. ولئن كان الزمن يومها يتمخض عن جديد في الأدب والفكر والفن، فإن الكلام كان يركز على معنى هذا الجديد وإن من منطلق الترحيب بجدته من حيث اللغة وجمالية البناء.

في لقاءاتنا الأولى مع غالب تكلمنا كثيراً على روايته «السؤال»، أخذنا عليه، بشكل أساسي، أن يقدم شخصية مصطفى كنموذج يتفرد، في الرواية، بتمثيل الشيوعيين؛ فالأمر كما كان يبدو لنا يومذاك، ومن خلال ما نعرفه عن الشيوعيين في لبنان، لم يكن كذلك.

[كان النقاش يجري، على ما أذكر، بحضور الصديقين: محمد دكروب ومهدي عامل، ولم يكن يرتبط، من حيث تركيزه على قول الرواية، بتحليلي لها الذي قيل عنه، إثر نشره، بأنه بنيوي، وانتقده، يومها، محمد دكروب شفاهاً].

قلنا لغالب بأن شخصية مصطفى التي تعاني العجز والإحباط ربما تمثل بعض

الشيوعيين لا جميعهم، والرواية بنموذج مصطفى تبدو واحدية الرؤية، لا تأخذ بعين الاعتبار التفاوت الذي يحكم البشر، أفراداً وجماعات، شأنها ـ أي الرواية ـ في الكلام على المرأة الشعبية في نموذجي تفيدة وسعاد.

في رده، كان غالب يحيلنا على سكوت الشيوعيين وقبولهم، في مصر، بقمع السلطة الناصرية لهم. كان يأخذ عليهم تخليهم عن الموقف النقدي لسلطةٍ قادت أدباء ومفكرين إلى السجن. وكان يرى في ذلك قمعاً لحرية الرأي والفكر لا يجوز السكوت عنه خاصة حين الكتابة الإبداعية، القائمة، تعريفاً، على رؤية نقدية للعالم الذي تكتب عنه.

وكان النقاش، من ثمّ، ينفتح على معاني القمع والتسلط، وعلى علاقة الأدب بالسياسة وموقف المثقفين من السلطات حين يسقطون عليها مشاعر الأبوة، أو حين يتقنّع الحاكم بهذه المشاعر، ما يجعل المثقف يتعامى عن جوهر هذه السلطات القمعي مخدوعاً بظواهرها الأبوية.

غير أن ما كان يشغل غالب هلسا في نقاشه معنا، لم يكن فقط موضوع العلاقة بين الأدب والسياسة الذي احتل، يومذاك، مساحة واسعة في الصحافة والمجلات اللبنانية، وجرى تناوله من وجهات نظر خلافية، ضدية وتناقضية؛ إنَّ ما كان يشغل غالب، الروائي والإنسان، هو الجسد بمعناه الواسع والعميق، أي بصفته حياة شرطُها الحرية، وحريتها معرفة، ومعرفتها ممارسة يتقاطع في زمنها الفكر والعيش، الحلم والواقع، الخيال والإحساس.. وبمثل هذه الممارسة يتشكل الوعي المتقدم. في ضوء هذا المنظور، كان غالب يعود إلى رواية «السؤال»، إلى شخصية تفيدة، المرأة النموذج، كي يوضح مقاصده، ومفهومه الذي به انبنى السرد في هذه الرواية، والذي به يمكن لقارىء أعمال هلسا، اليوم، أن يدرك جوهر مشروعه الكتابي الروائي، والنقدي أيضاً، كما الكثير من جوانب مشاعره، ومعاناته، وأقواله التي صرّح بها في أكثر من مقابلة، خاصة تلك التي أُجريت معه في السنوات الأخيرة من حياته.

الجسد ليس الجنس. كان يقول.

الجسد هو الفضاء، فضاء التواصل. التواصل الذي يختزن مشاعر الأمومة،

والطفولة، والبراءة، والحنين إلى لقيا الذات مع ذاتها، والحب الذي يحاور الدواخل ويعيد صياغة البشر.

لم نكن نلامس هذه المعاني الجوهرية التي كان يضمرها نقاش غالب معنا حول أدبه وفكره، أو لعلنا كنا نلامسها لكن دون التوقف عندها، فقد كانت الحرب، بتعقّد الصراع فيها، تهيمن على كل خطاب. هكذا كان علينا أن ننتظر تراجع ضغط الموت الماثل في كل تفاصيل الحياة، وفي كل ذرات الهواء الذي كنا نتنفس، كي نصغي إلى غالب من جديد، ونعيد قراءته متبصرين، رابطين بين ما يكتب ويقول، بين ما يضمر ويفصح، بين ما كان عليه أن يعيشه وما كان يحلم به لنفسه وللآخرين، لهؤلاء الذين ساكن فقرهم، وأصغى إلى ثرثراتهم في المقاهي المستكينة لزمنها، وداخل الجدران الضيقة في البيوت، وفي السجون، وخلف متاريس الموت والدمار والمقاومة.

وكان كثيراً ما يعود إلى سعاد التي لم تعد مجرد شخصية في روايةٍ له، بل صارت امرأة تمثل علاقتها بمصطفى علاقةً حدودها الجسد باعتباره مجرد جنس. يأخذ غالب على سعاد أن تقبل، وإن حائرة أحياناً، بأن يكون الجنس معادلاً لأنوثتها، أو أن تبقى أنوثتها مغلقة دون الإمكانات الأخرى الوثيقة الصلة بمعاني الحياة وآفاقها الإنسانية الواسعة.

سعاد لم تحرر مصطفى من عجزه. يقول. لأن الجنس وحده لا يحرر.

ومصطفى قبل اللقاء بامرأة مثل تفيدة، كان أسير جسده المخصي بالقمع وبعذابات السجن. كان عاجزاً، هذا المسيّس الحزبي، الشيوعي، عن مواجهة جرائم «السفاح»، والتحرر من أحلامه الكابوسية.

الحب أبعد من الجنس. إنه عبور إلى الحرية. ولا حياة بدون حرية. كان يوضح.

هل المرأة، في نموذج تفيدة، هي بديل السياسة؟. نسأل.

هل الوعي الشعبي في مسعاه التحرري هو بديل لحزب؟

ويدور النقاش. ينطلق من الرواية، من شخصياتها، من أفكارها ومعانيها، ثم

يذهب أبعد منها. ولعل بإمكاني اعتماداً على الذاكرة، وما قرأت، من بعد، لغالب، أن أقول اليوم بأن المرأة هي في «السؤال»، كما هي شخصية زهرة الأنثى في «ميرامار» نجيب محفوظ، رمز الوعي الشعبي. عبر هذا الرمز أكد غالب على أهمية العلاقة بين السياسة والحياة، بين الجسد والحرية.

المرأة، كما في نموذج تفيدة، هي الحاملة لحلم غالب هلسا، لمشروعه الهادف إلى تحرر الإنسان من كل سلطة تقمع فكره وتخصي جسده.

هي الجسد الطافح بالحب، الموحي بالطمأنينة، الملوح بديمومة الحياة.

هي رمز الحنين إلى الأمكنة الدافئة.

هي الحياة حين تتطلع الذات إلى تفتحها.

هي هذا الكائن الذي في فضائه يجري الحوار لولادة الحلم وينفتح الزمن على إمكانيات تحققه.

على هذه الخلفية أبدع غالب عوالم رواياته، وأيقظ الحياة في شخصياتها.

رفض غالب صورة المرأة التي اقتصرت في بعض الأعمال الروائية العربية على شخصية المومس الفاضلة، وانتقد بشدة اغفال مثل هذه الأعمال حقيقة المرأة باعتبارها حقيقة الحياة، وكثيراً ما سعى إلى إضاءة هذه الحقيقة.

كان غالب، كما عرفته، يعبّر عن احترام كبير للمرأة، وعن تقدير عميق وصادق لشخصها.

أذكر كيف جاء ذات يوم برفقة الصديقة سلوى العمد. كان يحمل معه «الجميد» (اللبن المجمد) ليحضر المنسف (أكلة أردنية). وكان يقول بأنه يكره بأن يرى الرجال جالسين يثرثرون في السياسة وغيرها.. بينما تعمل المرأة بمفردها في المطبخ. هذه قسمة غير عادلة. تخدمهم ويتسيّدون.

بمثل هذه المبادرات وغيرها مما هو عادي، بسيط، ودالّ؛ كان غالب، كما أعتقد، يحاسب تاريخاً جعل من المرأة خادمة وتابعة للرجل. كان يحاسب ذاته ليحاسب الذكور كلهم المتسيدين على المرأة.

في نيسان، ابريل، عام 1982، أي قبل شهرين تقريباً من اجتياح اسرائيل

المدمر لبيروت، اشتركتُ مع غالب في ندوة عن الرواية العربية. كان ذلك في أحد ملاجىء منطقة الفاكهاني في بيروت. لا أدري كيف أمكنني يومها أن أرى المكان جميلاً، مشرقاً بالحياة. هل هي الحرب وهواجس الاجتياح وصور الموت والدمار ومشاعر الفقدان وكل ما يمكن أن يحاصر الروح. جعل هذا المكان القائم تحت الأرض يبدو مثل بيت، بيت خارج زمن الحرب، آمن، مضاء، مزدحم بمن التقوا، على تنوعهم، حول أمل واحد هو الحياة.

أتساءل اليوم:

أبسبب تاريخنا الموسوم بالدم والنفي والفقدان شكّل المكان الحميمي معنى أساسياً لمعظم ما كتب غالب إن لم يكن لجميعه، وكان هذا المعنى محور سلسلة من العلاقات نسجها هذا الروائي الكبير بمشاعر الدفء البشري، والحنين الطفولي، والحب المتوهج بالحياة؟

يوم الخروج الفلسطيني من بيروت، أيلول، سبتمبر، 1982 غادر غالب العاصمة المدمرة، حاملاً ذكريات الأمكنة الدافئة.

كان يراكم منافيه. ويزداد حنينه إلى فضاءات الطفولة، وتشتعل رغبته في استعادة أمكنتها.

كانت تتضاعف أحلام يقظته بالمكان الأول، بالمرأة الأم، بذلك الأصل الذي به قد يواجه مشاعر الكآبة واليأس وغربة الدواخل حين يسقط المرء في سجون لا ترى.

المكان هو «مكان أمومي»، تستدعي استعادته «الأم كنمط أصلي». يقول.

ويبدو المكان امتداداً للأنوثة. للمرأة: الأم، المعشوقة، الصديقة.

وتبدو الأنوثة احتضاناً للحياة.

وتبدو الحياة رديفاً للحرية.

لم أره منذ ذلك اليوم، يوم الخروج الأخير. ولكني كنت أدرك أن حلم غالب كان يتهاوى.

وكنت أقرأ ما يقول:

«إن كل امرأة بالنسبة لي هي صورة أمي وتعكس علاقة ما بأمي في الطفولة».

وكنت أراه مثل وديع في روايته «سلطانة» يحلم بأن يعود ذات يوم ليستقر في قريته «معين».. ليحط مثل طير فوق أشجارها. أتصوره مثل بطله في روايته الرائعة «الضحك»، يحلم بأنه يطير فوق القرية، ثم يرى نفسه يهبط.

اليوم وأنا أكتب هذه الشهادة، أراه في بيروت، في الأمكنة التي كان يملأها بحضوره الطافح بالبراءة، أصغي إلى حواراته الدافئة عن معنى السياسة والأدب، عن فهمه للمرأة والحب والحياة.

أجيالٌ كثيرة سوف تراه. سوف تقرأه، وتراه في بيروت والقاهرة، في بغداد ودمشق، في عمان ومعين.. هذه المرة لن تتقاذفه عواصم العرب، ولن يكون وحيداً. سيكون محاطاً بقرائه الكثر، بأبطاله المخلصين لروحه، بذواته الخالدة. سوف ينهض بهامته الروائية الجميلة ويحلّق بعوالم إبداعه في أرجاء معمورتنا الواسعة.

الفصل السادس

السيرة الذاتية الروائية

I ـ المعرفة بين الحقيقي والحقيقة في السيرة الذاتية
أو/ و في السيرة الذاتية الروائية
II ـ علاقة الـ «أنا» بذاته وبـ «الآخر»
III ـ صورة الأب في الرواية العربية
IV ـ صورة الأم

I ـ المعرفة بين الحقيقي والحقيقة في السيرة الذاتية أو/و في السيرة الذاتية الروائية

إن اعتبار السيرة الذاتية مصدراً من مصادر المعرفة يطرح علينا بعض الأسئلة نصوغها على النحو التالي:

- ما هي قيمة هذه المعرفة، كون السيرة الذاتية هي، شأن الرواية، سردٌ من الذاكرة يستوي على مستوى المتخيل؟
- كيف نظر كتاب السيرة الذاتية إلى ما ينتجونه من معرفة بذواتهم، وما الذي دفع بعضهم إلى توسل السرد الروائي لحكاية السيرة الذاتية؟
- ما هي الإشكالية التي تطرحها هذه المعرفة التي ينتجها السرد، باعتبار علاقة السردي بالمرجعي، وبالتالي بمسألة الموضوعية، وبالحقيقة ونسبيتها؟

أحاول في ما يلي معالجة هذه الأسئلة بأمل أن أوفق إلى تقديم «أجوبة» عنها! وربما إلى طرح أسئلة أخرى متروكة للنقاش.

1 ـ المعرفة وسرد السيرة

سوف أنطلق في هذه المعالجة، من المقدمة القيمة التي كتبها عبد الرحمن منيف (1933 ـ 2004) لكتابه «سيرة مدينة: عمان في الأربعينات»[1]، لأعرج

(1) صدر عن: المركز الثقافي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. أعتمد هنا الطبعة الثالثة الصادرة سنة 2006. أما مقدمة هذه السيرة، فيعود تاريخها حسب كتابتها، وحسب منيف إلى سنة 1994.

على بعض كتب السيرة الذاتية، والسيرة الذاتية الروائية، متوخية اعتماد النصوص، العربية طبعاً، وليس النظريات، وإن كانت المفاهيم النظرية تشكل خلفيّة، أو مرتكزاً معتمداً في هذه المعالجة.

من منظوره كروائي يثير عبد الرحمن منيف أكثر من سؤال حول المعرفة التي تنتجها كتابة السيرة، وذلك باعتبارها تعتمد على ما تختزنه الذاكرة، وتحيل، كما يرى، على واقع مرجعيّ له وجوده الحقيقي، لكن التاريخي، أي المتغيّر باستمرار.

ويمكن القول إنّ ما يثيره منيف من أسئلة يرتكز، نظريّاً، وكما نعتقد، على مفهوم المفارقة: مفارقة الكتابة السردية وعوالمها لمرجعي تحكي عنه الكتابة. علماً بأنّ منيف، كما يصرّح، لا ينقل الواقع، ولا يعمد إلى مقارنة ما يسرده «مع المراجع والمصادر والأرقام». فما يكتبه ليس «تأريخاً»، حسب تعبيره، لعمّان، أو لما عاشه فيها، بل هو قراءة «تتيح إمكانية جديدة للكشف والاكتشاف». قراءة تعيد، بالتالي، «ترتيب الأحداث والوقائع»، أي تنسج سردياً سياقاً آخر لها، علّ ذلك، وكما يرى، يساعد «على رؤية إضافية لهذا الواقع».

واضح أن منيف يهدف من كتابة السيرة اكتشاف الواقع، أي إنتاج معرفة به تندرج في منظوره هو لهذا الواقع، أو ترتهن برؤيته لما عاشه وعرفه، وربما عاناه، في هذا الواقع.

وكأنّ منيف يخشى أن يؤول كلامه عن ارتهان المعرفة برؤية الكاتب إلى فهم خاطىء يفضي إلى الخلط بين الميل إلى الاكتشاف وبين المزاجيّة الفردية، وبالتالي إلى القطع مع المرجعي، فيسارع إلى التوضيح بأن مسألة الاكتشاف ليست مسألة مزاج فردي، وبالتالي فإن المعرفة التي ينتجها الاكتشاف الجديد للواقع ليست رجراجة بالمطلق، أو عائمة على سطح من اللايقين، أو المفارقة الجذرية.

هكذا يبدو لي أن كلام منيف، اللامباشر، عن أهمية المعرفة التي تنتجها كتابة السيرة الذاتية هو كلام يندرج في النسبيّة، وفي رفض مقولة المطلق، وبالتالي يطرح سؤالاً على مدى الموضوعية وليس على الموضوعية بحد ذاتها ـ

وذلك وكما يقول: «حين ندّعي أن الحقيقة أخذت هذه الصورة وحدها» (ص 49 من المقدمة).

إنه، فقط، الاختلاف الذي يثيره منيف. اختلاف الرؤية. الاختلاف الذي يفتح المعرفة على أفق مستقبلي لها. أفق جديد ـ ليس هو بالضرورة أفق التوقع الذي يتكلم عنه بول ريكور[2] ـ أفق يعلله منيف بهذه الحركة الدائمة والتغيّر المستمر للبشر، وباعتبار أن ما تسجله الكتابة من «حكم قيمة أم تصوير لإنسان» هو كذلك، وحسب منيف، «في لحظة معيّنة، في حالة معيّنة، وبالتالي لا ينفي أن يكون غير ذلك، أو أكثر من ذلك، في حالات أخرى» (ص 47). يأخذ منيف إذن بعين الاعتبار، وحين الكلام على حقيقة المعرفة التي يقدّمها السرد، هذه الحركية الزمنية أو التاريخية، للمكان والبشر، وللعلاقات المنسوجة في ما بينهم على أكثر من مستوى من مستويات الحياة، وهذا الثراء الفاحش والمتداخل الذي يعج به مجرى الزمن. وعليه يرى منيف أن كتابة السيرة، أو سرد السيرة، هو عملية اختيار صعبة.

أولاً بسبب تداخل الصور وتزاحمها

وثانياً لكون عملية الاختيار هذه لا تكون «بلا عواطف، أو غير منحازة» لما هو عزيز وهام في نظر الكاتب السارد للسيرة (ص 47).

---

(2) يلتقي منيف هنا مع بول ريكور الذي يرى أن السرد، ومهما كان النوع الذي ينتمي إليه، ينطوي على أفقين: «أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي» و «أفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي يهرب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارىء مهمة تأويلها.. (الوجود والزمان والسرد. فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي، بيروت ط ـ 1 ـ عام 1999 ص 31).

يلتقي منيف مع ريكور لجهة الاختلاف المرهون بالقراءة/ التأويل. أي بالقارىء ولا يلتقي معه حين يكتفي ريكور بتعليل الاختلاف، إضافة إلى القراءة، بطبيعة السرد نفسه، أي بكون السرد انطولوجياً، أو هوية أو صورة الذات المتحركة التي، وكما يقول، لا تتحقق إلا بسرد.. في حين نجد منيف، ومن موقعه المادي، يرهن الاختلاف بالمؤلف وبموقع له، أي يرهنه بالرؤية الفردية، غير المستقلة عن مجرى الحياة، أو عن تاريخية الزمن وتحولاته المادية.

2 ـ السيرة والقراءة/ التأويل

استناداً إلى هذه الأسس المفهومية المضمرة، والمتعلّقة بقيمة المعرفة التي تنتجها كتابة السيرة، بمدى موضوعيتها، وبالتالي، بنسبيتها، ينتهي منيف إلى وضع كتابة السيرة وما تقدّمه من معرفة، موضع القراءة، أي إنه ينيطها بالكاتب وقراءته هو للواقع المرجعي، وما اختزنته ذاكرته، من جهة، وبالقارىء، قارىء السيرة المكتوبة، الذي قد يكون مطلوباً منه إعادة تشكيل المشهد، «ضمن قناعته ومعرفته والتجارب التي عاشها» (ص 47) من جهة ثانية.

هكذا يُدخل منيف كتابة السيرة والمعرفة التي تقدمها في عملية التأويل، وبذلك ينتهي إلى ما انتهى إليه فيليب لوجون حين تراجع عن تعريف الميثاق الذي بدا قاراً وعاجزاً عن تحديد درجة التطابق وعدمه مع المرجعي، وحين وجد بأن عامل القراءة يُسقط إمكانية إبراز خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها، وبشكل واضح، عن الأجناس الأدبية القريبة منها كرواية السيرة الذاتية.

لقد تراجع فيليب لوجون عن تعريفه للميثاق، ليترك هذا التعريف مكانه للتحليل[3]. ونحن إذا ما أضفنا إلى مراجعات لوجون النقدية، تعريف فابيرو الذي يقول إن السيرة الذاتية عمل أدبي، وإن هذا العمل قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيه المؤلف أفكاره ويصور أحاسيسه، بشكل ضمني أو صريح[4]، أمكننا أن نستنتج وجود نوع من التداخل، وربما من الالتباس بين السيرة الذاتية والرواية التي تروي سيرة ذاتية، أو تضمر سيرة مؤلفها[5].

---

(3) راجع بهذا الخصوص: يمنى العيد: فن الرواية العربية ـ دار الآداب، بيروت 1998 ص 74 و75.

(4) المعجم الكوني للأدب، 1876.

(5) للتوسع راجع يمنى العيد: فن الرواية، مرجع مذكور، دراسة تحت عنوان: الذات في رواية السيرة ص 71.

يسمح لنا ما تقدم باستنتاج أولي يرى أن المعرفة التي تنتجها السيرة، أو السيرة الذاتية، ليست بالضرورة أكثر موضوعية، أو حقيقة من المعرفة التي قد تنتجها السيرة الذاتية الروائية، ولربما التي تنتجها الرواية، أو لنقل، وبشكل معكوس، بأن المعرفة التي تنتجها السيرة الذاتية الروائية، ولربما التي تنتجها الرواية. ليست بالضرورة أقلَّ موضوعية أو حقيقة من المعرفة التي تنتجها السيرة، أو السيرة الذاتية. وذلك للأسباب التالية:

I ـ أولاً كون هذه الأنواع الأدبية تنتمي، كما سبق وذكرنا، كلها إلى السرد، والسرد متخيل، أو كتابة من الذاكرة، وعن الماضي. وإن الكتابة عن الماضي تحوّل ما نكتب عنه ـ وهنا أعود إلى منيف ـ إلى كلمات، «والكلمات ذاتها مهما كانت بارعة، زلقة خطرة، ماكرة، وغالباً لا تتعدى أن تكون ظلالاً باهتة للحياة...» (ص 46 من المقدمة). لذا، وكما يستنتج منيف، فإن من «أصعب المواقف أن يكون الإنسان شاهداً وأن يكون مطمئناً» ـ لشهادته طبعاً ـ (ص 48).

ربما لهذا لم يشأ منيف أن ينسب كتابه «سيرة مدينة. عمان في الأربعينات» إلى سيرته أو يعتبره سيرة ذاتية، وفضّل أن يعتبره سيرة مدينة، علماً بأنه يحكي في هذا الكتاب عن طفولته، وأن ما حكاه عن المدينة هو في معظمه، وفي جوهره، عن علاقته بهذه المدينة وبما عاشه مع أناسها وعاينه من أحداثها ووقائعها. وبما طبع حياته، أو بما ثار عليه، من تقاليدها وثقافتها.. إنه، وبشكل من الأشكال، سيرته في تلازمها وسيرة مدينة.

كذلك لم ينسب كتابه «أم النذور» إلى السيرة الذاتية، بالرغم من أنَّ هذا الكتاب يقتصر كله على سرد سيرته الذاتية في مرحلة طفولته. لقد ترك منيف هذا الكتاب بلا تحديد لنوعه الأدبي، فلم ينسبه إلى السيرة، كما لم ينسبه إلى الرواية. وكأنَّه بذلك يرهن المعرفي الذي تنتجه هذه الكتابة السردية بالفني، أي بقدرتها الفنية على إنتاج هذا المعرفي بما يمنحه طابع الحقيقي وصدقيّته، وبالتالي يحدد قيمته.

II ـ أما السبب الثاني الذي يحملنا على اعتبار المعرفة التي تنتجها السيرة الذاتية ليست أكثر موضوعية من تلك التي تنتجها السيرة الذاتية الروائية، وربما الرواية أو العكس، فهو يعود إلى كون السرد الروائي المتخيل يشكل قناعاً يسمح بتقديم معرفة بالذات أكثر حرية وجرأة، وربما صحة وحقيقة، وهو ما لا تسمح به الكتابة المباشرة عن السيرة الذاتية. خاصة حين تخضع مثل هذه الكتابة لسلطة السائد، أو تتحكم بها رؤية معيارية تحيل على حضارة تحاكم سُننها وتقاليدُها وأعرافُها من يتجرأ على الكلام، مجرد الكلام، عن الجنس والدين والسياسة، فكيف إذا كانت الكتابة، شأن الإبداع، كتابة نقدية، أو كانت اعترافاً وكشفاً صريحاً عن الذات وما عانته[6]، بسبب هذه التقاليد، في علاقتها بالجنس والدين والسياسة.

ما زالت أحكام النفي والقتل والاعتقال ـ بل لعلها اشتدت ـ تصدر بحق الكثير من الأدباء والكتاب وفي كل البلدان العربية [لقد أهدر دم نجيب محفوظ، واغتيل حسين مروة ومهدي عامل ونفي غالب هلسا وغائب طعمة فرمان وسعدي يوسف... كلٌ من وطنه، واعتقل العديد من الأدباء: عبد اللطيف اللعبي، عبد القادر الشاوي، غالب هلسا، صنع الله ابراهيم، محمود أمين العالم، قاسم حداد، عبد الرحمن منيف..].

وما زال الكثير من الكتب التي تتجرأ على تناول هذه الموضوعات: الجنس، الدين والسياسة، يمنع أو يصادر، حتى في حال توسله المتخيل الروائي، أو الرؤيا الشعرية [أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، خماسية عبد الرحمن منيف «مدن الملح». كتب الصادق نيهوم، حديقة الحواس لـ عبده وازن...].

---

(6) لعلها الرؤية المعيارية التي تحيل على حضارة بدايات القرن العشرين هي التي دفعت بمخائيل نعيمة مثلاً إلى إهمال خصوصيات حياته في كتابة سيرته الذاتية «سبعون»، أي حياته العاطفية وملذاته وأوجاعه.. باعتبار أنها، وكما يرى، من الحميمي، الخاص الذي لا يجوز كشفه. راجع «سبعون» دار العلم للملايين، بيروت 1959 ص 9 و 11.

3 ـ السيرة الروائية والبوح بالحقيقي

هكذا، وإذ حُمِل إنتاج المعرفة، في كتب السيرة الذاتية، على أن يكون قاصراً أو محدوداً في الكشف عن الذات وتعريتها بسبب الرؤية المعيارية التي قد يقع تحت وطأتها الكاتب، أو بسبب ما تمارسه السلطات ـ السياسية والأبوية والمجتمعية ـ من قمع مباشر وغير مباشر، تبدو كتب السيرة الروائية، وحتى الرواية، أكثر جرأة في إنتاج هذه المعرفة ووضعها عارية، وبالتالي جعلها صالحة لأن تكون عوناً للباحثين في أكثر من حقل من حقول العلوم الإنسانية.

أشير، وعلى سبيل المثال، إلى:

● ثلاثية حنا مينة الروائية: «بقايا صور» و «المستنقع» و «القطاف» التي حكى فيها بجرأة نادرة عن أبيه وما مارسه من قمع واستهتار بحق أمه وبحق عائلته، ومستوى السقوط المخجل الذي وصل إليه.

● رواية «الخندق الغميق» لسهيل إدريس التي حكى فيها عن سلطة الأب الدينية وقمعه لحرية ابنه الفردية الراغب في تحصيل المعرفة المدنية الحديثة، وبالتالي حرمانه من حقه في الاختلاف.

● رواية حبات النفتالين لـ عالية ممدوح التي عبرت فيها عن تسلط ذكورة الأب على أنوثة الأم التي انتهى بها الحال إلى الموت.

● رواية الخبز الحافي لـ محمد شكري التي تجرأ فيها بشكل نادر على سرد سيرته وما غرق فيه من علاقات جنسية مرذولة في مجتمعه، فكشفت عن هذا القاع المعتم والبائس الذي يعيشه بعض فقراء المجتمع ويعاني منه شبابه.

● رواية شرف لصنع الله إبراهيم، و «السؤال» لـ «غالب هلسا» و «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف.. وغيرها الكثير مما أنتج معرفة بما تمارسه السلطة السياسية من قمع للحريات.

4 ـ المعرفة وإشكالية الحقيقي المناط بالفني

لكن يبقى ما تقدمه الرواية من معرفة لا يؤكد حقيقته بل يوحي بالحقيقي.

ليس حقيقةً ما يقدمه السرد بل هو حقيقي مناط بالفني ومنسوب إليه. أي مناطٌ بقدرة الفني واشتغاله على الإيحاء، أو الإيهام بحقيقي للمعرفة المنتجة. وبالتالي فهو، أي حقيقي المعرفة، مناط بالقراءة/ التأويل من حيث علاقة هذه القراءة بالمرجعي، برؤيتها هي له. [كما بمعطيات قد يقدّمها السرد ـ التوثيق مثلاً، وكما سنرى ـ هدفها، أي هذه المعطيات، دعم حقيقي المعرفي الفني وجعله قابلاً للتصديق].

غير أن قيام المعرفي على المستوى الفني يسمح لا بالتشكيك فيه فقط، بل يتيح مجالاً للعب الذي، وباعتبار المنظور المعياري، قد يعدّل من قيم المعرفة وفق ما يخدم هذا المنظور، أضف أن مثل هذا اللعب يبدو مفتوحاً على احتمالات خطرة بسبب الفورة الـ ما بعد حداثية الجديدة التي تمثلت:

أولاً: في تطور تقنيات إنتاج المعرفة المستعينة بالصور المركبة، أو التي تقدمها الأقمار الصناعية، وبالمعلومة التي تقدمها وسائل الاتصال الالكتروني، ما شكل مراجع بديلة للمرجعي الواقعي العيني، أو لما تختزنه الذاكرة. وفي هذا الصدد يميل بودريار إلى الاعتقاد بأن حدود ما يحدث يمكن اعتباره بأنه نوعٌ من «اللاحدث a non-event» أو أنه لن يعرف، وذلك، كما يتابع، بسبب فقدنا، ومنذ أمد طويل كل وسائل التمييز بين «الواقع» ونظائره المتخيلة[7].

ثانياً: بسبب الأخذ بالنظريات اللسانية التي تعتبر اللغة مجرد نظام إشاري، وأن المعنى مجرد انبثاق يطفر دون شرح وبمعزل عن المجال المرجعي[8]. وبالتالي القول بأن «الواقع» يجب أن يُقرأ بكليته من خلال اللغة، أو من خلال أنساق هذا النوع أو ذاك من الممارسة الإشارية المتموضعة، وأنه ما من طريق إلى الحقيقة أو قضايا التوثيق التاريخي إلا من خلال أشكال التمثيل الخطابي

---

(7) راجع: كريستوفر نوريس، نظرية لا نقدية، ترجمة د. عابد اسماعيل، دار الكنوز الأدبية 1999 ـ بيروت ص 12.

(8) Thomas Pavel, univers de la fiction, collection poétique. Ed du Seuil, Paris 1998-p. 147.

فنحن نسكن فلكاً من الألعاب اللغوية (أو نماذج من البيانات المقنعة) الطافية بحرية وبلا مرساة، حيث تذهب البلاغة في غيها[9].

سببان تنظيريان يلتقيان في إسقاط المرجعي ودوره في تقييم المعرفة التي تنتجها النصوص اللغوية، بما في ذلك طبعاً، النصوص السردية على اختلاف أنواعها، أو بغض النظر عن أنواعها، ويدعمان بالتالي، وضع القراءة تحت سلطة هذه النصوص وما تقدمه من معرفة منتجة، ربما، بهذا اللعب.

ويبرز السؤال الكبير لا عن قيمة المعرفة بل عن مصادرها، وبدل أن نسأل عن حقيقة المعرفة نسأل: هل سيبقى السرد مصدراً للمعرفة. وهو سؤال يطال قضايا يعاني منها الناس في واقعهم، ومصائر يحلمون بها ويسعون إليها، وتشكل المعرفة عاملاً هاماً في معالجة هذه القضايا كما في تحقيق الأحلام.

5 ـ الوسائل السردية الداعمة لحقيقة المعرفة

يبدو لي، ولا أجزم، أن عدداً من المثقفين العرب، المبدعين في مجال السرد سواء قُدِّم بصفته سيرة ذاتية [وهو لا يخلو من الروائية]، أو قدم بصفته رواية [وهو لا يخلو من عناصر من السيرة الذاتية][10] نحوا بإنتاجهم منحى يتوسل أكثر من وسيلة تدعم حقيقي المعرفي المنتج سردياً. وكأنهم بذلك قد أدركوا خطورة نزوع السرد العربي، مؤخراً، إلى الإمعان في اللعب عن طريق الاهتمام ببنية الشكل ووضع المتعة الفنية، شبه الصافية، مقابل متعة المعرفة وعلى حسابها، بحيث باتت الدلالة وعملية توليدها مرهونة بتقنية السرد أكثر من ارتباطها بالمدلولات وعلاقتها بالمرجعي. كأن تُرهن الدلالة وعملية توليدها

---

(9) أورده كريستوفر نوريس. عانياً به، ومن منظور نقدي، ما استنتجه بودريار، وبنشوة، حسب تعبيره، إثر حرب الخليج، مرجع مذكور ص 20/ 21.

(10) يورد انطون شماس في ما قبل الصفحة الأولى من روايته أرابيسك، قولاً لـ: clive james, unrelible memoirs «La Plus part des premiers romans sont des autobiographies déguisées. cette autobiographie est un roman déguisie».

بزمن السرد[11]، وبلعبته، وذلك على حساب المسرود، أو حكايته، حتى لكأن السرد ولعبه غاية بذاتها.

وقد تمثل هذا المنحى الداعم لحقيقي المعرفي في أكثر من عمل سردي، [سيرة أو سيرة ذاتية روائية، رواية]، وبأكثر من طريقة. تشترك هذه الأعمال، على اختلافها، في الارتكاز على حضور المرجعي داخل النصي ليكون [أي المرجعي] بمثابة دليل أو شاهد على حقيقة المعرفة التي تقدمها عوالم المتخيل وما ينسجه من علاقات. بمعنى أنها تشترك في إناطة حقيقة المعرفي بالمرجعي الداخلي كي يكون، هذا المرجعي، ـ من ثم المؤلف الذي يأتي به ـ شاهداً على حقيقة مثل هذه المعرفة. وهذا أمر، وكما يقول منيف «من أصعب المواقف» لأن الحقيقة تستدعي أكثر من شاهد عليها، وهي أبداً نسبية، مرهونة بالمنظور، بالرؤية المعيارية. وبالتالي لا يمكن أن تكون مطلقة، ولا يمكن أن يكون المؤلف شاهداً مطمئناً[12]. ولعل هذا يفسر الدقة التي توخاها منيف في ما قدمه وحكى عنه في «سيرة مدينة: عمان في الأربعينات» وحرصه الشديد على إظهار ما ترويه السيرة عن المدينة وأناسها وأمكنتها.. بأنه حقيقة وذلك عن طريق ذكر الأسماء والتواريخ وتقديم أشخاص معروفين لا شخصيات متخيلة.

هذا في ما يخص المنحى السردي السيري، أما المنحى السردي الروائي الداعم لحقيقة المعرفة المنتجة فالأمثلة كثيرة. في ما يلي بعض منها:

● في رواية «باب الشمس» (1998) لـ إلياس خوري، يستعين المؤلف الضمني أو الراوي، بحكايات تحيل على التاريخ الشفوي المحفوظ في ذاكرة من عاشوه وعانوا أحداثه واقعاً حياً، كأنه بذلك يُكسب الحقيقي الذي ينسجه المتخيل طابع الحقيقة، أو كأنه يضيء حقيقة غابت معرفتها زمناً عن الخطاب

---

(11) راجع: يمنى العيد «السرد والتاريخ في رواية الحرب اللبنانية» بحث صدر في المجلة السنوية التي تصدرها الجامعة الأميركية في بيروت. السنة 2004/ 2005 ص 89 ـ 105.

(12) راجع مقدمة منيف لـ «سيرة مدينة..»، ص 48. مرجع مذكور.

السردي [وبالتالي عن القارىء] حتى بدا إخراج الفلسطينيين من أرضهم هو خروجهم منها، فجاءت رواية الحكايات السردية المنسوبة إلى التاريخ الشفوي لتؤكد صدقية المسرود وما ينتجه من معرفة، أو لتضع حقيقة الفني بعلاقة مع صدقية المسرود بصفته المرجعية التاريخية.

● في روايتها «قطعة من أوروبا» (2003) توكل رضوى عاشور ما تحكيه روايتها لا إلى راوٍ، بل إلى ناظر هو شاهد يشف حضوره عن المؤلفة التي تسند سرديّ الرواية، أو حكايتها، بأكثر من مرجع:

- بأحداث من التاريخ [حريق القاهرة يوم 26 يناير عام 1925. كما تقول].
- برسائل وتقارير [جمعها لانداو في كتابه عن اليهود في مصر في القرن التاسع عشر].
- بسير لأشخاص ومنظمات ومؤسسات لها أسماؤها المعروفة.

وهذه مراجع موثقة كان لها أثرها في المسار الدلالي ـ المعرفي للرواية.

● في روايته «بيروت مدينة العالم» (2003) يُضمر ربيع جابر سؤالاً مهماً عن قدرة المتخيل على استعادة ما كان واقعاً ولم يعد سوى موثق، وكأنه يسعى إلى عون هذه الذاكرة ودعم ما ترويه وما تقدمه من معرفة بماضي هذه المدينة، بيروت..

● أما صنع الله إبراهيم فهو ومنذ روايته «ذات» ثم «شرف»، و «أمر يكانلي» يطرح سؤالاً عن روائيّة الرواية، أي عن كيفية روائية تسمح بتقديم معرفة للوعي الجمعي، وهو من أجل إعطاء هذه المعرفة طابع الحقيقة توسل المعلومة التي توفرها قصاصات صحف، مجلات، مدوّنات..

الأمثلة كثيرة على مثل هذه الأعمال السردية الروائية التي نحت منحى واقعياً توثيقياً لإنتاج معرفة لها صدقيتها. هذا إضافة إلى الرواية التاريخية التي نجد لها مثالاً بارزاً في مدن الملح وأرض السواد لعبد الرحمن منيف، والتي قدمت معرفة واسعة وثرية بوضع حضاري اجتماعي عاشته السعودية فترة اكتشاف النفط، وعاشه العراق زمن داود باشا.

تفصح كتب السيرة الذاتية أو السيرة الذاتية الروائية، والرواية المستعينة بالتوثيق المدرج داخل الرواية، عن حكاية الذات بما هي ذات الإنسان في العالم العربي، وليس فقط ذات الـ أنا الفرد، وهي بهذا التوثيق [الرواية] وبشهادة الـ أنا على ذاته [السيرة] تدعم ما يقدمه سردها من معرفة، وتواجه، في الآن نفسه، وربما بشكل غير مقصود، الفورة ما بعد الحداثية الجديدة التي بسببها، وكما يقول بودريار:

«بتنا مطالبين بنسيان أي جدل حول مسائل كالواقع أو الحقيقة، وبالتالي نروض للعيش في عالم ما بعد حداثوي تتفشى فيه ألعاب اللغة الدوال التي تفتقد المدلولات، والأوهام التي لا يمكن تمييزها كأوهام»[13]. وبتنا نحن العرب مطالبين بنسيان حقيقة ما يجري في واقعنا والتشكيك في كل معرفة ممكنة، أو وصفها بالنسبية المطلقة، وترك هذا الواقع المعيش فريسة القلق والحيرة والعجز.

دراسة قدّمت لـ: ندوة المعهد الفرنسي للشرق الأدنى بدمشق، 19-20 حزيران/يونيو 2007. وقد عقدت هذه الندوة تحت عنوان: السيرة الذاتية في بلاد الشام.

(13) أورده كريستوفر نوريس، ص 24. مرجع مذكور.

II ـ علاقة الـ «الأنا» بذاته وبـ «الآخر»

إذا كان أدب السيرة الذاتية أدباً قوامه الـ الأنا بصفته مصدر الكلام وموضوعه في آن، فإن علاقة الـ الأنا بذاته وبـ الآخر بدت سؤالاً بارزاً في أدب السيرة الذاتية العربي.

في هذه الدراسة سوف أتناول هذه العلاقة لأتبيّن دوافعها ومقاصدها باعتبارها، وحسب اعتقادي، شكّلت هاجس الـ أنا العربي وقادت مسار تعبيراته الأدبية وربما أنواعها.

وأشير بداية إلى أن ميثاق الصدقية[14] الذي قد يطرحه أدب السيرة الذاتية لا يعنيني هنا، بشكل أساسي، سواء أعلن هذا الأدب عن هذا الميثاق، أم اتخذ من فن الرواية قناعاً لما يحكيه عن الـ أنا وذلك لأكثر من سبب:

* منها ما هو معروف ولم يعد من خلاف عليه. ويتعلّق باللغة كنظام إشاري لا تُطابق ملفوظاته ما تشير إليه.
* ومنها ما له علاقة بالأدب كصياغة بلاغية كانت، قديماً، قد أفضت بالنقاد

---

(14) أشير هنا إلى ما قدمه فيليب لوجون (Lejeune Philippe) في كتابه:

Le Pacte autobiographique: Ed du Seuil Paris 1975.

كما أشير إلى تعليلاته النقدية التي قدمها في كتابه: Moi aussi, Ed du Seuil Coll. Poetique. Paris 1986.

وكنت قد توقفت عند ما قدمه لوجون في هذا الصدد في دراسة لي سابقة بعنوان: «الذات في رواية السيرة»، ولا أرى ضرورة هنا لإعادة ذكر ما سبق وقلته. أكتفي بالإحالة على هذه الدراسة: «فن الرواية العربية»، دار الآداب، بيروت 1998، ص 71.

العرب إلى القول: «أعذب الشعر أكذبه». وحملت، حديثاً، الروائي توفيق يوسف عواد (1911 ـ 1989) على القول في كتاب سيرته الذاتية حصاد العمر (1984) بأن الكتابة تكاذب «قائم بين الكاتب والكلمة»[15].

تومىء مقولة الكذب والتكاذب ـ أي الكذب المتبادل، إلى عدم المطابقة بين ما هو كتابة أدبية وما هو واقع مرجعي، ومن هذا المنطلق رأى عواد أن الحقيقة في أدب سيرته الذاتية هي «حقيقة الكاتب التي يتجاوز بها الواقع إلى الفن»[16]، وهو بهذا يضع حقيقة ما يفصح عنه أدب السيرة الذاتية على مستوى فنيته، أي على مستوى ما توضع عليه حقيقة أي أدب. وهو إذ يرهن هذه الحقيقة بالكاتب إنما يرهنها بما يقود مهارته في صياغة التصورات والاسترجاعات التذكّرية باعتبارها آليات من الاستنساب والانتقاء والاجتزاء تقتضيها فنية توليد الحقيقة التي يعتبرها الكاتب كذلك في كتابته أدب سيرته الذاتية.

إلى مثل هذا الاستنساب كان قد أشار ميخائيل نعيمة (1889 ـ 1988) في تقديمه لكتاب سيرته الذاتية «سبعون» (1959) عندما قال بأنه سيعطي للناس من سيرة حياته قدر نصيبهم فيها، أما حياته الخاصة الحميمية، التي تعني «ماذا كان بيني وبين نساء أحببتهن وأحببنني، ومتى حزنت وبكيت.. أما هذه الأمور كلها، وكثير من نوعها، فما ظننت يوماً أن للناس أي نفع في معرفتها، لذلك أهملتها الإهمال كله في كتاباتي»[17]. وتتبنّى عنبرة سلام الخالدي (1898 ـ 1986) في كتاب سيرتها الذاتية: «جولة في الذكريات بين لبنان وفلسطين» (1979) عملية الاستنساب إذ تقول: «إن ما أرمي إليه ليس سرد يوميات أو تاريخ سيرة لعائلتي أو لحياتي الخاصة». ثم تضيف: «وقد يفوتني ذكر أمور

---

(15) توفيق يوسف عواد: «حصاد العمر»، مكتبة لبنان، بيروت 1984، ص 10.

(16) توفيق يوسف عواد: المرجع السابق، ص 11.

(17) ميخائيل نعيمة.. سبعون: المجموعة الكاملة، المجلد الأول، دار العلم للملايين، بيروت 1987، ص 11.

هامة مرت بي، لأنني لم ألتزم في حياتي كتابة اليوميات التي كان بإمكاني الاستعانة بها»[18].

تلوح لنا رؤية معيارية تحيل عند عواد على السبل الفنية لولادة ما يعتبره كاتب السيرة الذاتية أنه حقيقته، أو حقيقة ما يكتب عنه. وتحيل عند نعيمة على ما يحدد، في نظره، علاقة ذاته بـ الآخر. أما عند عنبرة سلام الخالدي، فتتبين إشارة واضحة إلى تجنب ما هو خاص له علاقة بالعائلة وبالحياة الحميمية، وإلى الذاكرة وما قد يسقط منها أو تنساه مع مرور الزمن، ما يعني شكلاً من أشكال الاستنساب المعياري تتحكم فيه من جهة، قصدية واعية، لأن الرجوع إلى الذكريات سيكون اختياراً وعلى أساس ما ليس له علاقة بعائلتها وبحياتها الخاصة، ويتحكم فيه من جهة ثانية، لاوعي مرهون بالذاكرة والزمن والنسيان.

ـ ثمة سبب آخر يبرر عدم توقفي عند ميثاق السيرة الذاتية ويعنيني ذكره هنا أكثر من غيره لأن له علاقة بواقع أدب السيرة الذاتية العربي. فهو أدب لا يملك جرأة الكشف عن الـ أنا وذلك بسبب المسؤولية التي لا يتحملها الكاتب وحده. يقول أدونيس بهذا الصدد: «إننا لا نزال نعيش في مجتمع ذي تركيب قبلي على الرغم من جميع الظواهر «المدنية» أو «المدينية». وأعني بذلك أن كتابة اليوميات (. . .) ترتب على الكاتب مسؤولية لا يتحمّلها وحده. وتلك هي الكارثة. وإنما يتحملها أفراد العائلة التي ينتمي إليها وخصوصاً إخوته وأهله الأقرباء. الجرم الفردي هنا هو جرم اجتماعي والخاص هو في الوقت نفسه عام»[19]. معبراً عن الموقف نفسه، يقول سهيل إدريس مبرراً عدم ذكر اسم بطل روايته «الحي اللاتيني»: «وربما لم أورد اسم بطلي في «الحي اللاتيني» لكي أنفي عن نفسي أنني هذا البطل بالذات. . وقد يكون هذا تخوّفاً من قيود المجتمع وضغوطه»[20].

---

(18) عنبرة سلام الخالدي: «جولة في الذكريات بين لبنان وفلسطين»، دار النهار، ط ١، بيروت 1979، وقد اعتمدت هنا طبعة المطابع التعاونية الصحفية، بيروت، لبنان، ص 11.

(19) أدونيس في مقابلة أجرتها معه مجلة «الوسط» العدد 405، تاريخ 1/ 11/ 1999.

(20) سهيل إدريس، مجلة «الآداب»، العدد 9/ 10 أيلول (سبتمبر) 2000، ص 38.

لا تزال قيود المجتمع في بلداننا العربية تحظر الكلام في موضوعات الجنس والسياسة والدين، ولا يزال الكثير من الكتب التي تتناول هذه الموضوعات بجرأة، ومن دون مراعاة الرؤية المعيارية السائدة، يُصادر ويُمنع[21]. ولا يشفع به توسل المتخيل الروائي، الذي يروي بضمير الـ أنا قناعاً له: فكيف إذا جاء الكلام صريحاً على هذه الأمور في اعترافات، أو في يوميات، أو في مذكرات، أو في خطاب استرجاعي هو كتابة تفترض، لأنها سيرة ذاتية، الصدق وقول الحقيقة؟

لذا نجد بعض الدارسين يتحفظ تجاه السير الذاتية التي كتبها عدد من الأدباء العرب لأنها، في نظرهم، لا تتحلى بجرأة الكشف عن الذات[22]. وبالمقابل يبدو أدب السيرة الذاتية الروائي أكثر جرأة في الإفصاح عن الذات، وأكثر حرية في وضع الـ أنا في علاقة نقدية مع ذاته ومع الـ آخر.

في لبنان، تلازم ظهور أدب السيرة الذاتية الروائي مع جملة عوامل، كان من أبرزها انتشار التعليم الوطني بعد الاستقلال[23]، وتكوّن جيل من المثقفين سعى إلى ديموقراطية اعتبرها ضرورة لاستقرار وطنه الذي تعددت طوائفه. لقد مال

---

(21) من الكتب التي صودرت أذكر مثلاً رواية نجيب محفوظ، «أولاد حارتنا»، وقد منعت في مصر. خماسية عبد الرحمن منيف مدن الملح، وقد منعت من الدخول إلى السعودية، كتاب الشاعر عبده وازن «حديقة الحواس» الذي منع نشره في لبنان. كتاب «النبي» لجبران خليل جبران وقد منع، مؤخراً، في الجامعة الأميركية في القاهرة، رواية حيدر حيدر، وليمة لأعشاب البحر، التي هوجمت مؤخراً، وكفر كاتبها في القاهرة.

(22) يقول الدكتور يحيى ابراهيم في كتابه «السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث». دار النهضة العربية، بيروت 1974، ص 11/12: «..إن كتاب الترجمة الذاتية في أدبنا العربي، على امتداد عصوره حتى العصر الحديث لم يبلغوا فيما صرحوا فيه عن أنفسهم مبلغ تعري النفس والمكاشفة الفاضحة بالاعتراف الخارج عما ألفه الناس من مثل اعترافات كل من «روسو» و «اندريه جيد» وغيرهما.

(23) لقد فتحت الجامعة اللبنانية عام 1951 وكان عدد الثانويات الرسمية التي فتحت قبل ذلك، قليلاً، بدأ في بيروت، ولم يعم المحافظات إلا في الستينيات وبداية السبعينيات.

هذا الجيل إلى ثقافة حداثية، علمية وجد سبيله إليها في لغة أجنبية أقرتها رسمياً برامج التعليم الثانوي والجامعي، ووجد في وضعية لبنان وهوية مواطنيه مبرراً لانفتاحه على مثل هذه الثقافة التي شكلت. ولا تزال، مساحة تواصل مع الفكر التحرري العالمي يلائم موقفه المؤيد لحركات التحرر العربية، ويدعم مناهضته للإيديولوجيات الطائفية التي تهدد استقرار لبنان ووجوده المستقل، وتتعارض في الآن نفسه، مع المشاعر القومية التي تربط هذا الوطن بمحيطه العربي.

في هذه الأجواء عرفت الرواية العربية في لبنان نمواً لم يكن لها من قبل[24]. ولوحظ ميل بعض الروائيين إلى استعمال تقنية الراوي بضمير الـ أنا كي يعبّر هذا الـ أنا عن ذاته الناهضة، المتطلعة إلى الحرية، والمتمردة على كل سلطة قامعة. كما لوحظ تشكل هذا الـ أنا كذات قومية، أو كذات فردية إنسانية يسعى إلى تحرره والى تغيير الوعي الجمعي. ومقابل هذا الـ أنا تشكّل الآخر، لا على حد هوية له، بل على حد ما يسعى إليه الـ أنا في علاقته بذاته.

وكان من أبرز الروايات التي مثلت هذا الميل:

* رواية الحي اللاتيني[25] (1952) لسهيل إدريس. يحكي الراوي، في هذه الرواية سيرة أناه في فترة سفره إلى باريس مدفوعاً بمشاعر التحرر من ماضيه: ومن رواسب التقاليد في مجتمعه التي كانت تثقل عليه في باريس وبالتواصل مع ثقافة فرنسا وقراءة كتب سارتر ومشاهدة ما يعرض على مسارح العاصمة الفرنسية.. كان الـ أنا الباحث عن ذاته الضائعة، يحاول إيجادها. وعبر علاقته بـ جنين الفتاة الفرنسية، كان يقف الـ أنا أمام مرآة ذاته عارياً ليتأمل في حرمانه ويسائل كبته وخوفه من جسد الأنثى.

يحاور الـ أنا ذاته برواية سيرتها، ويبدو الغرب ـ الفرنسي ـ آخر تحتاجه الذات، لكنها تأبى أن تغرق فيه.

---

(24) يكاد كتاب الرواية العربية في لبنان يقتصرون، قبل الخمسينيات على توفيق يوسف عواد في رواية «الرغيف» (1929) وميخائيل نعيمة في رواية «الآه» (1946).

(25) صدرت عن دار الآداب في بيروت، طبعة أولى 1953.

هكذا تنتهي الرواية بيقظة وعي الـ أنا القومي، فيعود الراوي إلى وطنه ليعمل من أجل الوحدة العربية، وليبدو وعيه بذاته متماهياً مع وعيه بالذات العربية.

* رواية «الخندق الغميق»[26] (1958) لـ سهيل إدريس، أيضاً. يحكي الراوي في هذه الرواية سيرة أناه المسحوقة وذلك في فترة شبابه اليافعة. الـ آخر هنا محلي يتمثل في الأب، الشيخ، الذي يمارس سلطته القمعية على أفراد عائلته. يقع راوي سيرته تحت تأثير مجموعة من الشيوخ. جيل قديم، يجتمعون أسبوعياً في منزل والده، فيلبس الجبة ويضع العمامة مثلهم، وينتسب إلى المعهد الديني للدراسة.

يبرز الـ أنا في هذه الرواية محاوراً فردياً لذاته. لا يشاركه شخص آخر في هذا الحوار، شأن مشاركة جنين للراوي في «الحي اللاتيني». يعي هذا الـ أنا تدريجاً كبته، وقمعه، وحرمانه من الحب ومن ضياء معرفة أخرى غير دينية.

يشعر الراوي الـ أنا بالاختناق، فيتمرد على ذاته، يخرج من قوقعة زمنه، فيخلع جبته ويرمي بعمامته[27] إلى الأرض. وينطلق إلى العالم الرحب: يسهر خارج البيت، يذهب إلى السينما، يكتب رسائله الغرامية لحبيبته، مخالفاً بذلك كله إرادة والده وسلوك الشيخ المفترض.

تمثل الـ أنا الراوية لسيرتها، في هذه الرواية، جيلاً شاباً يصارع جيلاً قديماً وينتصر عليه. يعبر الـ أنا عن أشواق ذاته، وانطلاقها إلى الحرية ضد آخر، محلي، قامع، وسلطوي.

* رواية «أنا أحيا»[28] (1958) لـ ليلى بعلبكي. تشكل هذه الرواية علامة بارزة على تطور الكتابة الروائية العربية في لبنان تمثلت، بشكل أساسي، في

---

(26) صدرت عن دار الآداب في بيروت، طبعة أولى 1958.

(27) العمامة هي ما يضعه الشيخ على رأسه.

(28) صدرت الطبعة الأولى عام 1958، نعتمد هنا الطبعة الصادرة عام 1962 عن دار مجلة «شعر»، المكتبة العصرية للطباعة والنشر.

معالجة المؤلفة لزمن سردها كزمن حاضر، متوتر، ومحدد بفترة زمنية هي بؤرة لمجموع الأحداث التي تقع، ولأفعال الشخصيات وسلوكاتها على تعدد هذه الأحداث وتنوع هذه الأفعال والسلوكات، تعبر المؤلفة بهذه المعالجة لزمن سردها عن منظور متقدم لعلاقة المرأة الروائية/ الراوية بالـ أنا الذي تروي عنه:

ففي هذه الرواية يتبوأ الـ أنا الأنثوي، شأن شهرزاد، سلطة الكلام، لكنه إذ يأتي إلى الكتابة إنما ليحكي عن ذاته، وليكون فعل الكتابة، في زمن بيروت وبصيغة ديكارتية معادلاً للحياة: «أنا أكتب إذن أنا أحيا».

ترفع المؤلفة القناع الذي كان يختبىء خلفه الراوي، عادة، باستعماله ضمير الـ هو، فالبطلة هي الراوية، وهي هنا الأنثى التي تضع نفسها موضع من يحكي عن ذاته، كأنها إذ تحكي سيرتها تحكي حقيقة واقعها، متحملة بذلك عواقب ما قد ينالها في شخصها من أذى جراء تماهيها مع الراوية، وجراء الموقف النقدي الجريء الذي توجهه، هي الأنثى، إلى مجتمع تحيل روايتها عليه.

بتقنية الـ أنا السردية تمارس المؤلفة كتابة الرواية لتحكي الراوية عما لم يعد يقتصر على التعبير عن الظلم الذي يقع على الأنثى، أو يكتفي بالدعوة إلى تعليم الفتاة وتحريرها. كما هو الحال في أعمال أدبية سابقة، مثل أعمال مي زيادة (1886-1940)، أو قصص جبران خليل جبران (1883 ـ 1931)، أو رواية وداد سكاكيني (1913 ـ 1991) «أروى بنت الخطوب» الصادرة عام 1949. فـ لينا فياض بطلة رواية «أنا أحيا» تمارس فعلاً حريتها. تختار وتريد وتفعل. إنها شخصية في زمن بيروت، المدينة التي تعيش نموها في ما بعد الاستقلال. وتسعى إلى حداثتها، المنقوصة، في ما بعد الحرب العالمية الثانية.

تتعامل لينا مع واقعها بكل مستوياته المتداخلة، وتقدم الرواية صورة عما صار إليه وعي الأنثى بذاتها، مشرعة أبواب حلم لينا على مستقبل تكون فيه فردية الإنسان، بغض النظر عن جنسه، هي الأساس لكل نهوض، ويكون وعي الفرد بذاته، وبمسؤولية هذه الذات، هو ما ينسج وعي الناس في المجتمع.

تتصدى لينا لأربع مؤسسات اجتماعية هي: المؤسسة العائلية، والمؤسسة الاقتصادية، والمؤسسة الثقافية، والمؤسسة الحزبية، وذلك بصفتها تعيش في

أسرة، وتعمل موظفة في شركة، وتتابع دراستها في جامعة، هي في الرواية الجامعة الأميركية، وتحب بهاء الذي تكتشف، في ما بعد، أنه حزبي ملتزم بما يفكر فيه حزبه.

هذه المؤسسات تشكل في الرواية مجال عيش لينا، وتنقّلها، وتكوّنها الذاتي، وهي، بهذا المعنى، مجال تكوّن الفرد، أيّ فرد، في المجتمع بل هي ما يؤسس لبناء الوطن وتكوين هويته المجتمعية. وإذ تتعامل لينا مع المؤسسات من موقع نقدي، إنما تخوض معركة تحررها المزدوج: تحررها كأنثى وتحررها كفرد في هذا المجتمع. وهي معركة تعني، في الرواية، التمرد على الذات، وتمرد الذات على مجتمع هو، في إحالات عالم الرواية، لبنان.

تبدأ معركة لينا من الحاضر، وتهدف إلى تملك هذا الحاضر، وإذ تركز المؤلفة قصها على الفعل الواقع خلال هذا الحاضر المقتصر على فترة زمنية محددة، إنما تعالج زمنها السردي معالجة تبتعد بالرواية عن السيرة الذاتية، المتصف زمن سردها بالخطي النامي وفق نمو العمر. وتقترب بها من شكلها الحديث الذي يركز، كما يقول كنديرا، على الفعل الواقع خلال فترة زمنية قصيرة، وهي إذ تفعل ذلك إنما تمارس مسعى إبداعياً يجذر الخطاب العربي الروائي في حداثة لا يتغرب بها عن ذاته: فالخطاب هو، بهذه الممارسة الإبداعية، خطاب الـ أنا الذي يحكي بتقنيات روائية حداثية عامة، سيرته الذاتية الخاصة.

تباشر لينا بقص شعرها لتتحرر منه بعد أن أصبح وجودها، كما تقول سبباً من وجوده (ص 10). تخرج إلى الشارع، تغادر المكان المغلق، البيت، تركب الترام بدل سيارة أبيها، تجلس في المقهى، تذهب إلى السينما، تدخن، تلبس ثياباً بسيطة خلافاً لما تلبسه الأخريات، تمشي تحت المطر، تترك دراستها في الجامعة من أجل العمل، تريد أن تستقل اقتصادياً، وتحقق وجودها بمفردها وباختيارها الذاتي الحر، هي ابنة العائلة الثرية.

تُعبّر لينا بهذا كله، وعن طريق الفعل والسلوك، لا الكلام فقط أو الوعظ والإرشاد، عن تمردها على صورتها التي رسمها لها المجتمع. تربط بين

الاختيار والإرادة والحرية، وتتحمل مسؤولية أعمالها، بهذا تحيل شخصية لينا، وبشكل ضمني على فلسفة سارتر الوجودية التي ترتكز، كما هو معروف، على كون الإنسان مسؤولاً عن أعماله أمام نفسه ومجتمعه بصفته فرداً حراً يختار ويريد.

وعليه، يمكننا القول بأن شخصية لينا في نسيج هويتها المتمثلة في سلوكاتها وأقوالها هي أثر لثقافة غربية، لكن أعيدت صياغتها، في الرواية، بعلاقة مع واقع محلي ومن منظور وطني قومي وبتقنيات سردية منسوبة، تاريخياً، إلى الرواية في الغرب، وبأن الـ آخر، الغريب، هو داخل الـ أنا، ينسج ذاته ويوقظ تحررها.

يبرز الأب، القريب، آخر متسلط. تكره لينا، كما تقول، تجبّر والدها. تشعر بذلّها أمامه. ترغب لو تشعل أذنها ببغضها واحتقارها له، وباستخفافها به (ص 28).

تثور الذات الفردية المتحررة على الطبقة البورجوازية المتشكّلة في بيروت إثر الحرب العالمية الثانية، تنتقد اقتصاداً لا يعتمد، في لبنان على قطاعات منتجة، بل يقوم على الاستغلال وتجارة الترانزيت. والد لينا صورة عن هذا الوضع، فهو، وكما تقول، أحد وجهاء المدينة (ص 33). ولينا ابنته، تختنق برائحة الملايين من الفرنكات والدولارات (ص 48) التي جناها والدها الوجيه عن طريق تخزين القمح، أيام الحرب، وحجبه عن السوق ليبيعه، في ما بعد، بعد جوع الناس، بأضعاف مضاعفة لثمنه الأصلي. ومع ذلك فهو وبكل وقاحة يتباهى بجهاده في جمع الثروة، وبصداقته للفرنسيين في عهد الانتداب (ص 33).

مجرد وسيط هذا الأب التاجر، لا ينتج، يخون وطنيته ويخون أيضاً قوميته: فهو إضافة إلى ما يفعله في بيروت من استغلال لمواطنيه، وبدل مقاطعة الغرب، يشتري من القاهرة البضاعة ليسفّرها إلى موانىء فرنسا وانجلترا، عبر ميناء بيروت، غير عابىء بنضالات القاهرة، بدفاعها، بإصلاح خرائبها وأخطاء المستعمرين (ص 46).

يبرز الغرب، الغريب الخارجي، آخر يتواطأ معه القريب المحلي، ما يجعل مفهوم الـ آخر يتحدد بالمتسلط وبالمستغل، سواء أكان غربياً غريباً أم محلياً قريباً. وبالمقابل يتحدد مفهوم الـ أنا بـ التحرري الوطني والقومي.

يتعدد الـ آخر ليتخذ في المؤسسة الجامعية الأجنبية أكثر من بعد، فهو فيها تعليم يصرف الجيل الناشىء عن مشاكله اليومية الواقعية الهامة، وهو فيها أستاذ يكتفي بحشو رأس الطلاب بمداد فلسفته المتغربة عن الحياة، وينظر إليها، هي الأنثى، نظرة ذكر في قطيع من الذكور الجائعة (ص 50/ 51). وهو فيها لغة إنجليزية يؤدي بها الطلاب، وليس بلغتهم العربية القومية، التحية، في الوقت الذي تسطر أميركا، بهذه اللغة الإنجليزية التي يؤدي بها الطلاب التحية، مشروعاً لحل قضايا الشرق الأوسط (ص 96). وبدل أن يناهض الطلاب، فعلاً، هذا المشروع الذي هو ضد مصالح بلدانهم العربية، ويعملوا على توحيد الدول العربية تحت سقف برلمان واحد، وعلى استرجاع فلسطين، وتحرير الجزائر (ص 97)، بدل ذلك يكتفي هؤلاء الطلاب بالكلام والثرثرة مظهرين استعدادهم لشرب دماء بعضهم بعضاً، لنيل قبلة من شفة ثائرة وللمسة نهد (ص 97).

يتداخل الـ آخر، فهو ليس مجرد وجود خارجي، إنه داخل الذات الجمعية، وهو فيها أثر ملتبس لعلاقة الـ أنا المقموع والمكبوت بـ آخر سياسي استعماري وثقافي متغرّب. ولئن كانت لينا ترى إلى هذا الثقافي وتنتقده من موقع فكري تحرري يحيل كما ذكرنا، على الوجودية السارترية التي تنتمي إلى ثقافة الغرب، فإن هذا معناه أن ثقافة الغرب ليست من منظور الرواية، واحدة، أو كلّية ومطلقة.

يتعدد الغرب الثقافي، فهو ليس، في الرواية، آخر واحداً، بل هو ثقافة يتحدد الموقف منها في ضوء وعي الـ أنا لذاته التحررية، وعلى أساس ما يساعد هذا الـ أنا على ممارسة عملية تحرره الذاتي والوطني والقومي.

في إطار هذه التطورات، تترك لينا الجامعة إلى الحياة، ترفض ثقافة الجامعة الأميركية التي تدرس فيها لأنها تبعدها عن الحياة الواقعية، تتمرد على فلسفة

أستاذها المتغربة، وتختار أن تعمل، لكنها تصطدم في المؤسسة التي وجدت عملاً فيها، بأثر سلبي آخر من آثار ثقافة الغرب وحضارته القائمة على نظام اقتصادي يحوّل الإنسان إلى مجرد أداة، أداة تعمل بصمت وبسرعة، «تخيفني» (ص 28).

وقد يقال إنّ في موقف لينا تناقضاً أو عدم صدق مع الذات: إذ كيف تأخذ من الغرب لتهاجم الغرب بما أخذته منه؟

إن اتهام لينا بالتناقض ينطوي على مفهوم مغلق للذات يقوقع الـ أنا داخلها، ويرى الثقافة كجوهر نقي ومتماثل بذاته. وما يبدو من تناقض في موقف لينا هو، في حقيقته الروائية، شاهد على قدرة الشخصية، ومن خلفها المؤلفة، على التمييز ورؤية الاختلاف.

تمييز واختلاف بين ثقافة غربية تحررية تتبناها لينا، ويحيل وعي الـ أنا ضمنياً، في الرواية عليها، وبين ثقافة غربية تسلطية، استغلالية، نفعية، هي ما ترفضه لينا صراحة في حكايتها عن سيرتها الذاتية، (وليس مثل هذا التمييز بمستغرب، فنحن نجده بشكل مباشر وصريح في سيرة ميخائيل نعيمة الذاتية، إذ يقول: «لا أريد لبلادي أن تغرق في رغوة المدنية الغربية، بل عليها أن تغوص على الصالح والجميل في أعماق تلك المدنية»[29] كما نجده لدى معظم المثقفين المتنوّرين).

تمييز واختلاف بين علاقة الـ أنا الفردية التي تأخذ ما يحررها من ثقافة الغرب، وإن دون إفصاح بطلة الرواية عن ذلك، وترفض ما يستعبدها لتبني حكايتها عن ذاتها على أساس هذا الرفض، وبين ذات جمعية تتمثّل في الأب وفي كل الآخرين من عائلتها وأبناء مجتمعها والطلاب العرب في الجامعة، ولا ترفض ما لا يحررها من ثقافة الغرب، إنما تقع تحت أثره، وتتواطأ معه، ضد إنسانية الإنسان وحريته.

على هذه الحرية تحرص لينا فتستقيل من المؤسسة التي وجدت فيها عملاً

---

(29) ميخائيل نعيمة «سبعون» مرجع مذكور، ص 222.

لها. حاجتها إلى المال والاستقلال لا تكسر إرادتها في خياراتها الإنسانية الحرة، ويوم تلتقي بها تعبّر عن موقف يرفع ظن القارىء عن ضدية أنثوية/ ذكورية قد تتهم بها أنثى أسقطت الحجب عن ذاتها، وتجرأت على سرد حكاية لحياة تحاولها في حاضرها، وتريدها مستقبلاً لها.

يُرفع الظن، لأن لينا تمتلىء سعادة بحب بهاء، وتتمنى أن يكون لها طفل منه. لينا الأنثى ليست ضد الذكورة، بل ضد أنوثة يريدها لها الآخرون، ويحاصرونها فيها، هكذا تعود لينا، مع حبها لـ بهاء، إلى الاهتمام بمظهرها الأنثوي، وكانت قد أهملته، تستيعد علاقتها بجسدها: عليّ أن أرعى جسدي من أجل بهاء فقط (ص 244). «فقط» لينا تعي أن الآخرين لم يتغيروا، وأن بهاء وحده مختلف؛ وتعي أيضاً أن رعايتها لجسدها هي رعاية من أجل الحب، كون الحب معادلاً للحياة. هكذا يضاف إلى معادلتها الأولى معادلة ثانية: أنا أحب إذن أنا أحيا.

الجسد المنفي من ذاته الجمعية، أو الـ أنا الذي لم يجد ذاته في مجتمع تسوده أكثر من سلطة متسلطة ويلتبس فيه الـ آخر ويتداخل، يعود به الحب إلى الوجود ليعثر على ذاته ويمتلىء بحريته.

لكن بهاء الشيوعي يخيّب أمل لينا: يتكشف بهاء عن آخر لا يملك فرديته الحرة. فهو غارق كما تقول لينا، بين سطور جريدة الحزب السوداء (ص 295). أي في العماء الذي يمحو سواده كل رؤية مختلفة، بمعنى حرة، إنه، ومن منظور الرواية، عماء المؤسسة الحزبية الذي يتسلط على الـ أنا ويحول دون حريته.

هكذا يفشل الـ أنا الذي يروي عن ذاته في تحقيق هذه الذات، يفشل في أن تكون ذاته إنساناً فرداً مالكاً لإرادته وحريته.

القامع بصفته أباً، ورئيس مؤسسة، وأستاذاً جامعياً ذا فلسفة متغربة، ومتحزباً، أي بصفته في موقع السلطة لمراكز البنية الاجتماعية، هو، من منظور من يروي عن ذاته، العلة الأساس، لأنه قامع ومتواطىء مع آخر هو فيه على أكثر من مستوى، اقتصادي وسياسي، وتعليمي ثقافي.

تنتهي السيرة الذاتية الروائية بعودة لينا، مجبرة إلى البيت (ص 317)، أي إلى المكان المغلق وسلطة الأب. ربما لهذا تصرخ ميرا، بطلة رواية ليلى بعلبكي الثانية «الآلهة الممسوخة» قائلة:

«عندي تخمة من الآباء. لو لم يكن ميتاً لتمنيت أن يموت»[30].

كأنَّ لا مجال للتحرر من زيف الوعي الجمعي إلا بتقويض صورة هذا الأب. وهو تقويض يتمثل، في الرواية، بلغة جريئة[31] تؤدي وظيفة كسر تابو العلاقة بالأب باعتباره رمزاً لآخر له أكثر من سلطة.

في «أنا أحيا» تبدو لي السيرة الذاتية الروائية صيغة، لا لحكاية الماضي، بل لرسم صورة لـ أنا مستقبلية هي، على فرديتها، أكثر من فردية، إنها أنا لذات جمعية إنسانيّة متحررة.

وأعتقد أن فشل مشروع تحقيق هذه الذات يجد ترجمة له في سيرة ذاتية روائية لاحقة برزت في زمن الحرب اللبنانية، حيث لم تكتف الـ أنا بإعلان فشلها، بل عبرت عن سقوطها الفاجع، وتمزقها المريع، ودمارها الدموي الهائل.

هذه الـ أنا هي أنا زهرة في سيرتها الذاتية الروائية «حكاية زهرة» (1980) لـ حنان الشيخ.

وهي أنا الراوي لسيرته الذاتية الروائية في «فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم» (1986) لـ رشيد الضعيف. وهي أنا الراوي لسيرة جنونه المأساوي في «أهل الهوى» (1992) لـ هدى بركات.

هذه الروايات التي اتخذت من السيرة الذاتية الروائية فناً للحكاية عن الـ أنا بعلاقته مع الآخر هي، كما أعتقد، صدى لفشل مشروع لينا فياض، بطلة رواية

---

(30) «الآلهة الممسوخة، دار مجلة «شعر»، ط 1، بيروت 1960، ص 126.

(31) مثال على هذه الجرأة قول الـ أنا: «وكبرت في حذائي شهوة طاغية لمرمغة أنفه وسحقه»، (تقصد والدها). ص 28.

«أنا أحيا»، في تحقيق ذاتها وفق مفهومها لحرية الفرد وإنسانية الإنسان. إنه فشل على مستوى المتخيل، لكنه يومىء إلى فشل على مستوى الواقع.

هذا الفشل غير الملحوظ صداه من قبل الدراسة النقدية، يستأهل منا التأمل، في ضوء علاقة المتخيل السردي بالواقع المرجعي، ويستدعي دراسة أخرى آمل أن تتوافر لنا مناسبتها.

ألقيت في لقاء حول ذاكرة المستقبل في طليطلة في الفترة من 23-24 تشرين الثاني/نوفمبر 2000 بدعوة من مدرسة طليطلة للترجمة. ونشرت في مجلة «الرافد» الشارقة، شباط/فبراير 2001.

III ـ صورة الأب في الرواية العربية

في رواية صموئيل شمعون «عراقي في باريس» (2005) التي هي سيرة ذاتية روائية، تبدو صورة الأب مختلفة عنها في أكثر من رواية عربية.

يتمثّل هذا الاختلاف، وبشكل أساسي، في العلاقة المتبادلة بين الأب وابنه، فهي، في هذه الرواية، وعلى نحو ملحوظ، علاقة مشاركة وتعاطف بعيدة عن العنف الذي وسم صورة الأب والموقف منه في معظم الروايات العربيّة التي حكت عن هذه العلاقة.

أب، كما يخبرنا الابن، عطوف وحنون.. يقول لابنه «نحن صديقان»، ويضمه إلى صدره كما تفعل الأمهات عادة مع أطفالها. وهو إضافة إلى ذلك، يحرص على أن يكون عند ابنه «وقت للعب مثل بقية الأولاد» (ص 248)، كما يشاركه، بل ويحمّسه على ممارسة هوايته «صنع السينما»، أو عمل الصور المتحركة.

أب له في هذه الرواية صورة طفل، فهو يلهو ويلعب مع أولاده، كما مع زوجته. يرقص تحت المطر مستقوياً على همومه، دافناً مرارته ومعبّراً، في الآن نفسه، عن نظرة عميقة لمعنى الحياة ولشرطها الاجتماعي ـ التاريخي في وطن يُمعس فيه الإنسان كما القطعة النقديّة المعدنيّة التي يضعها هذا الأب، وعلى مرأى من ابنه، فوق السكة الحديد ليقول له بعد أن سار فوقها القطار:

«ستصبح مثل هذه القطعة المعدنيّة لو بقيت في هذه البلاد» (ص 42).

في رواية «الخندق الغميق» لسهيل إدريس، نجد موقفاً مختلفاً نقيضاً. فالأب

الذي يلاحظ استغراق ابنه في القراءة والكتابة، أي في هوايته، يوجّه له اللوم قائلاً:

«أرى أنك لا تزال تشغل رأسك بتلك التفاهة، وقد آن لك أن تعود إلى الرشاد» (ص 92).

وعندما يرجو الابن أباه أن يتركه وشأنه، تتسع حدقتا الأب ويهز كتف ابنه معنّفاً، ويقول: أتقصد أن هذا لا يعنيني؟ تكلم!...» (ص 92).

كيف نقرأ هذا الاختلاف بين أب يشجّع ابنه على هوايته ويدفعه إلى ترك وطنه وبالتالي أبيه وأهله، وبين أب يعارض ابنه ويرى في هوايته التي هي القراءة والكتابة تفاهة، معبّراً بذلك عن امتلاك وتسلُّط يمارسهما هذا الأب تجاه ابنه، وعن عداءٍ للثقافة وجهل بقيمها.

لئن كان بعض من الباحثين والنقاد يميل إلى قراءة صورة الأب، على تنوعها واختلافها في الرواية العربية، بمنهاج التحليل النفسي الفرويدي [شأن الباحث جورج طرابيشي على سبيل المثال]، فإني، ودون التعرض بالنقد لمثل هذه القراءة، أميل إلى قراءة مثل هذا الاختلاف باعتباره اختلافاً قوامه الواقع الثقافي في تاريخيّته، كما موقع المؤلف ورؤيته وما لذلك من أثر يتمثل في منظور العمل الروائي وعالمه.

ففي رواية ليلى بعلبكي «أنا أحيا» الصادرة في الفترة الزمنية نفسها التي صدرت فيها رواية سهيل إدريس «الخندق الغميق»، فترة استقلال لبنان وتحرره الوطني في العقد الخامس من القرن العشرين، نرى هذه الصورة نفسها للأب المتسلِّط، لكن مع فارق هام يعود، كما يبدو لي، إلى موقع المؤلفة الأنثوي، ومفهومها للتحرر الوطني:

تحيل سلطة الأب في رواية إدريس على ثقافة دينية يمثلها الشيخ ويعمل وفقها الأب وتبسط مناخها في البيت ومحيطه. في حين تحيل سلطة الأب في رواية بعلبكي على طبقة بورجوازية ـ رأسمالية، كما على أكثر من مؤسسة من مؤسسات المجتمع التي تمارس سلطتها الذكورية، وتعيق تحرر المجتمع الذي يشكّل تحرر المرأة فيه عاملاً أساسياً.

فـ لينا فياض، بطلة رواية «أنا أحيا»، تواجه [كما ذكرنا في فصل سابق من هذا الكتاب] أكثر من سلطة في الواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه. هذه السلطات هي: سلطة الجامعة ونظامها التعليمي وسلطة الأستاذ/ الذكر فيها. سلطة مدير المؤسسة التي تعمل فيها لينا. سلطة الحزب المجيَّرة إلى الشاب الذي تحبه لينا.. إضافة إلى سلطة والدها باعتباره لا الأب فقط، بل أيضاً، وحسب منظور الرواية ومعناها العميق، التاجر الذي يفرِّط بوطنيته وعروبته حرصاً على الربح والمال.

ومع هذا نجد أنّ ما هو مشترك بين الروايتين هو الخلفية الثقافية. ثقافة إرادة الفرد وتحرره. هذه الثقافة الوافدة آنذاك إلى لبنان عبر ترجمات كتب سارتر.

يتمرَّد الابن في رواية «الخندق الغميق» على أبيه، وتتمرَّد لينا على أبيها من منظور روائي يقول بحق الفرد في ممارسة إرادته وحريته.

أن تكون بطلة رواية «أنا أحيا» أنثى لم يكن ليعني، وبشكل حصري، ضدية بين الأنوثة والذكورة، بقدر ما عنى وعياً لدى المؤلفة يربط بين تحرر المرأة ونهوض المجتمع. كأنَّ ليلى بعلبكي استمرار نوعي لمرحلة سابقة أكدت على تعليم المرأة وتحررها في أكثر من كتاب ومحاضرة وسمت مرحلة النهضة. [كُتُب المعلم بطرس البستاني، وقاسم أمين، وزينب فواز، وملك حفني ناصف..]. فكان ظهور النوع الروائي بمثابة تجسيد تخييلي لصورة الاضطهاد، وخلق إبداعي لشخوصه فيما يمارسونه من سلوكات وما ينطقون به من كلام.

وعليه يبرز السؤال:

هل الأبوة ذكورة هي في طبيعتها عنف وتسلط:

في «حبات النفتالين» لـ عالية ممدوح، ومع وصول الرواية إلى نهايتها، تقول الراوية، الابنة هدى عانية أباها:

«.. يطوّقني بذراعيه، تهطل دموعي، يبكي أبي، يترك يديه عنا ويرفعهما إلى رأسه، يغطي وجهه، صوت نحيبه يعلو ويتعلق في هواء الغرفة» (ص 165).

يتخلى هذا الأب الضابط، المسؤول عن السجن، عن استبداده الذي عبرت عنه الرواية على مدى صفحاتها الأولى.

يبكي هذا الأب ندماً بعد أن أدرك أنه كان السبب في موت زوجته إقبال.. وبعد أن جاء إليه ولداه يجرجران مأساتهما، ويسعيان للدخول في حضنه كأنما يعوّضان به حضن أمهما المفقود.

«تغيَّر أبي» تقول الراوية، «داهمنا ونحن نراه يتغيَّر، تأخر علينا، فحضرنا في منتصف الطريق» (ص 166).

تعود الأبوة إلى طبيعتها في منتصف الطريق، بعد زمن من العنف والاستبداد حوَّل البيت، حسب رواية ممدوح، إلى خراب.

يتغير الأب. إنه منظور الرواية، أو الراوية الأنثى التي تأبى إلا أن تشبه السماء «وجه أبي» وينبعث فيه وجه من حنان أنوثتها.

كأن العنف الذي يمارسه الأب ليس طبيعة ذكورية فيه، بل سلوكٌ مرهونٌ بزمن، بموقع في التراتب الاجتماعي السياسي والقيمي. وهو بذلك اكتساب تلازم، تاريخياً مع الذكورة دون أن يكون بالضرورة من طبيعتها كما ذهبت إلى ذلك هدى بركات في روايتها «حجر الضحك»:

تربط هدى بركات بين عنف الحرب اللبنانية ـ اللبنانية، أو الاقتتال الأهلي وما جرَّه ذلك من خراب ودمار وضحايا، وبين الذكورة المجتمعية التي انتهى إليها خليل. يتخلى خليل عن الأنوثة التي فيه، والتي هي نزوع إلى السلام. أنوثة اعتبرها المجتمع الذكوري المتقاتل، غير طبيعية في خليل. تُماهي الرواية بين الذكورة والعنف في مجتمع يرفض الطبيعي في الرجل، أي هذا التكون الجيني الذي هو فيه ذكورة وأنوثة.

كذلك تماهي حنان الشيخ في روايتها «حكاية زهرة» بين العنف الأبوي باعتباره سلطة ذكورية قرينها القناص، وبين الدمار الذي يصيب جسدها الأنثوي كما أصاب جسد المدينة.

وبالعودة إلى رواية «عراقي في باريس» التي تقدِّم لنا صورة للأب مختلفة ـ

الأب المتعاطف، الذي يلهو مع ابنه مثل طفل ـ يستوقفنا أن هذا الأب أصم أبكم. ما يعني أنه لا يتواصل مع المجتمع الذي يعيش فيه بلغة هذا المجتمع، وأن ما يجري بينه وبين ابنه من حوار وتفاهم، إنما يجري وفق شيفرة من الإشارات هي لغة أخرى، مختلفة، يفسرها لنا الابن الذي يحكي عن أبيه، باللغة التي نعرف ونفهم. كأنَّ ما يرويه الابن عن أبيه هو قراءة وكتابة للغة مستعارة لا تمارس سلطة معكوسة، من الابن على أبيه. لغة مستعارة فيها مرارة وسخرية من الحياة بهما تسقط الحدود بين الأب وابنه. كأنَّ المعاناة التي هي واحدة، هي لغة لواحد يعيش الفقر والتشرد ويحلم بمستقبل عصيّ على التحقيق: ابن يحلم بأن يكون مخرجاً سينمائياً، وأب مهووس بصندوق السينما، ومؤلّف يريد أن يكتب كتاباً عن أبيه، ثم يكتشف بأنّه كان يكتب عن نفسه كمواطن عراقي مشرَّد عن وطنه.

أصم أبكم هذا الأب في رواية «عراقي في باريس»، ويعبّر بلغة تشكّل حاجزاً يحول دون أن تكون له صورة الأب السلطوي أو الذكر الفحل، شأن الصورة السائدة في المجتمع. كأنَّ ما هو فيه من انقطاع عن المجتمع ولغته، خوّله أن يكون أبوته، أو هذه الأبوة التي هي، في الآن نفسه، حلمٌ يتجسد في ما يهواه الابن ويرغب فيه: «صنع السينما»، أي صنع عالم متخيل يختلف عن عالم الواقع وتتحقق فيه إمكانية اللهو والمرح.

كما الإعاقة في رواية صموئيل شمعون، تفضي الفجيعة في رواية الياس خوري «الوجوه البيضاء» (1981) إلى الأبوة الحقة:

يفقد خليل أحمد جابر ابنه، ويقدم لنا المتخيل الروائي صورة لأب يبكي ويحبس نفسه في غرفة. كأنه بذلك ينقطع عن محيطه. وهو شأن الأصم والأبكم في رواية شمعون، يتكلم لغة مختلفة، لغة تمحو وتطرش باللون الأبيض الصور والجدران والكلام المكتوب على هذه الصور والجدران، تمحو لغةُ الفجيعة لغةَ الحرب. والرجل الذكر الذي فقد ابنه لا يعود كما بقيّة الرجال الذكور، يصير فقط أباً. إنه الفقدان على حدّه تتظهّر الصورة لأبوة الرجل وربما لطبيعته كإنسان.

خارج الإعاقة والفجيعة، لا نعثر في الرواية العربية على هذا الأب الحنون. مفقودة هذه الأبوة الطبيعية، ومنشودة بألم ومرارة: في رواية منى جبور «الغربان والمسوح البيضاء» (1966) التي هي شبه سيرة ذاتية، تقول البطلة، الأنثى، كوثر، موجهة الكلام لأبيها: «أنا بحاجة للحنان»، ثم: «وأظلُّ أبكي يا والدي على صدرك حتى يمتلىء الكون بالرطوبة والدموع» ص 10.

تفتقد كوثر الأب على الرغم من وجوده وتعبِّر عن حاجتها إلى أب حنون يغيب خلف صورة الذكورة.

يقترن حضور الأبوة الحانية بضعفها، وتغيب هذه الأبوة في قناع السلطة قرين الذكورة. أو لنقل بأنَّ الذكورة ليست سلطة وإن كانت للأب، بل هي السلطة وقد لبستها الذكورة طويلاً، مثل قناع تتماهى فيه السلطة والذكورة في وعي سائد، ويسعى بعض المتخيل الروائي إلى فك الرباط بينهما. لكن هذا الرباط غالباً ما يُفَك على خلفية العجز والقصور أو الفجيعة.

وبالمقابل نرى أنه نادراً ما يذهب المتخيل الروائي بهذه السلطة إلى رأسها: «الأب» الأعلى.

لا يصل المتخيّل الروائي العربي بهذه السلطة إلى هذا «الأب»، الفاعل الأول، المتحكم في وعينا الثقافي الجمعي عبر تاريخ طويل.

في روايته «خريف البطريرك» يذهب ماركيز إلى رأس السلطة، الدكتاتور، وكذلك يفعل راوو باستوس في روايته «أنا الأعلى». في حين يقف نجيب محفوظ، في روايته «ميرامار» عند مدير المصنع، ويُحمِّل الأخلاق، وليس النظام، مسؤولية ما يجري من فساد وتدهور لهذا المصنع، وبالتالي للوطن.

ولكن، حين تجرأ نجيب محفوظ في «أولاد حارتنا» على رد حال التردي التي يعيشها الأبناء [الفقر والتخلف والصراع] إلى «الأب» الأعلى، الغيبي، أو إلى هذا الوهم الذي تمثَّل في اللجوء إلى السحر والشعوذة على حساب العلم والمعرفة، أي عندما أحال، ومن منظور نقدي، وعي «الأبناء» الجمعي السائد على أبوَّة إيمانية، غيبية، ترتب عليها بنوة جاهلة، متصارعة؛ مُنع الكتاب، ثم جرت محاولة اغتيال مؤلفه.

وعليه، هل نقرأ صورة الأب في الرواية العربية بمعزل عن مجالها الثقافي، أو المرجعيات التي تحيل عليها دلالات هذه الصورة سواء ما تعلّق منها بالمنظور الروائي أو بموقف المؤلف وموقع الكتابة؟

وهل الأبوة ذكورة وهل الذكورة عنف؟

كيف نقرأ إذن رواية أحلام مستغانمي «ذاكرة الجسد» التي لصورة الأب فيها معانٍ من الحب والتضحية والنضال تجعلها خارج صورة الأب الذكر وما لازمها من مرادفات العنف والتسلط. وكيف نقرأ أيضاً رواية المكان للفرنسية آني إرنو(*) التي عبرت عن تاريخ نهضوي بناه والدها بجهده وعرق جبينه «الذكوري»؟

أعتقد أن العنف ليس ذكورة، وقد بكى آباء كثر واحتضنوا، في أكثر من وقت، أبناءهم.. العنف وإن مارسه رجل فهو، تعريفاً، استبدادية النظم، وتسلط الحاكم الذي كان، ذات يوم، أيضاً أنثى:

لقد مارست المرأة الإلهة باللاس عنفاً مقصوداً، على أراخني ابنة إيدمون. باللاس الإلهة العذراء الشقراء رفضت أن تكون أراخني متفوقة عليها في صناعة النسيج، فرشّت عليها عصارة عشب مقدس حوّلها إلى مثال للتشوُّه.

كذلك قتلت الربة لاتو أبناء نيوبي السبعة بدافع الغيظ والحرص على التفوق(**).

وفي رواية جمال ضاهر «وأضحى الليل أقصر» (2005) تذبح المرأة العجوز الديوك الرامزة إلى الذكورة المتصارعة على السلطة، ثم تطبخ اللحم وتأكله،

(*) ألقيت في لقاء حول ذاكرة المستقبل في طليطلة في الفترة من 23 ـ 24 نوفمبر، 2000 بدعوة من مدرسة طليطلة للترجمة، ونشرت في مجلة «الرافد» (الشارقة): شباط 2001.

(*) صدرت بالفرنسية عن غاليمار، باريس 1984، وعن دار شرقيات في القاهرة 1994. ترجمة أمينة رشيد وسيّد البحراوي.

(**) وردت أسطورة باللاس ونيوبي في: مسخ الكائنات للشاعر أوفيد، وقد نقلها إلى العربية د. ثروت عكاشة، مكتبة الأسرة، الطبعة الخامسة 1997 ص ص 263 ـ 271.

لترتسم في التخييل الروائي، كما في ذهن القارىء صورة لقساوة العجوز الأنثى.

أقول ما أقول وأخشى أن يتحول كلامنا إلى سلطة، كما تحولت الكتابة في بعض الروايات العربية إلى سلطة يمارسها الكتاب أو الرواة الأبناء على آبائهم وهم يروون حكاية العلاقة بهم. آباء هم في مثل هذه الروايات، بلا حضور فعلي، بلا صوت، حاضرون فقط للمذلّة والمهانة، أو مجرد وسطاء، وأقنعة لنقد واقع سياسي، أو اجتماعي ثقافي، ليس مثل هذا الأب سوى ضحية من ضحاياه.

ورقة قُدِّمت في الندوة الدولية التي عُقِدت في المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية. وقد نظمها محمد برادة وأبو بكر شرايبي تحت عنوان: سلطة الرواية والتخييل في الثقافة العربية. محور أول: الرواية والتقاليد البطركية، صورة الأب في الرواية العربية. باريس 20-24 أيار/مايو 2006.

IV ـ صورة الأم

تكتب حنان الشيخ على غلاف كتابها الأخير حكايتي شرح يطول (2005) رواية، لكن داخل الكتاب نقع على ما يشير إلى أن هذه الرواية هي سيرة. فالأم، كاملة، تروي حكايتها لابنتها الكاتبة، حنان، والمشهد الذي تدعي فيه الأم أمام ابنتها الطفلة، في رواية حنان الشيخ حكاية زهرة، بأن الرجل الذي تتردد إليه هو طبيب، يستعاد في حكايتي شرح يطول ليكشف عن حقيقته، أي عن كونه العشيق، وهو بصفته هذه عنصر من عناصر السيرة الذاتية، سيرة الأم كاملة. ذلك أن كشف الحقيقة هو الميثاق الضمني الذي يتعهد به راوي السيرة، أو كاتبها، للقارىء أو للسامع، بقول الحقيقة.

تقول كاملة التي تروي حكايتها في رواية حكايتي شرح يطول: تسألني (أي ابنتها حنان) «بتوجس وخوف إذا كان «الدكتور» موجود. ولا أفهم ما ترمي إليه، وعندما رددت سؤالها مرة أخرى، أفطن أني كنت قد أوهمتها (في رواية «حكاية زهرة») أن غرفة محمد هي غرفة «الدكتور» عندما اختبأنا خلف باب غرفته. تمطرني حنان بالأسئلة في ذلك الوقت: لماذا لم يفحصها الدكتور؟ ولماذا لم «يشكها» بالحقنة؟ لماذا لم يدعها تلعب مع البنت الصغيرة؟ أطمئن حنان الآن بأنه لا يوجد «دكتور» وأقبلها» (ص 230).

تعترف إذن الأم، كاملة، لابنتها حنان بالحقيقة، أي بأن الرجل الذي كانت تذهب إليه لم يكن، كما كانت تدعي، الدكتور، بل كان محمد الذي أحبت.

ثمة مؤشرات أخرى تؤكد أن رواية حكايتي شرح يطول هي سيرة. مؤشرات من داخل الرواية وليس مما قد نعرفه من الكاتبة، مثلاً، أو من آخرين يعرفون

حكاية كاملة الطويلة. من هذه المؤشرات: أسماء أفراد العائلة وسيرهم، وأماكن سكنهم وتواريخ ميلادهم... إضافة إلى البوح باسم العشيق محمد.

لماذا إذن تضع حنان الشيخ كلمة رواية على غلاف كتابها ولا تضع سيرة؟

ربما هو القناع، الروائي، الذي يتوسله أكثر من كاتب عربي في رواية السيرة. شأن سهيل إدريس، مثلاً، في الحي اللاتيني، وحنا مينه في ثلاثيته: بقايا صور والمستنقع والقطاف.

فالقناع الروائي وسيلة فنية يواجه به كاتب السيرة المعيار الأخلاقي الذي لايزال وعينا الجمعي، بما في ذلك وعينا الثقافي، يحاكم به الأدب، كما يواجه المعيار القمعي الذي يحاكم به أصحاب السلطة، في بلادنا، التجرؤ السياسي والجنسي في الأدب. لذا قلما نقرأ أدباً مكتوباً تحت عنوان السيرة الذاتية، أو تحت عنوان الاعترافات ـ شأن اعترافات روسو مثلاً ـ أضف إلى هذه الأسباب، المسؤولية التي قد يشعر بها الكاتب تجاه أفراد عائلته، فقد يطالهم بما يكتبه من سيرة أو بما يبوح به ويعترف، معرضاً سمعتهم إلى ما تأباه الأخلاق ويأبونه.

تستوقفنا رواية حنان الشيخ، أو السيرة التي ترويها أمها عن ذاتها، وتكتبها هي، من هذا المنطلق، منطلق تعاملها مع المعيار الأخلاقي السائد في الوعي الجمعي الذي يحاكم المرأة عندما تعيش علاقة حب مع رجل هو، كما في الرواية، غير زوجـها.

فالرواية ـ السيرة هذه تنبني بمنظور لا يوحي بأنه يواجه هذا المعيار الأخلاقي. ذلك أن السرد ينمو، وبشكل أساسي، لتقديم صورة حقيقية لواقع الأم، كاملة، ولحقيقة طبيعتها. كأن هذا الواقع المعيش وهذه الطبيعة في تعاملها مع هذا الواقع هما غاية السرد ومعناه العميق وليس ما يمكن أن يترتب على ذلك من أحكام.

تعيش كاملة وأخوها كامل طفولتهما مع أم مطلقة من أب لا يكترث لتقديم الحد الأدنى مما يتوجب عليه، شرعاً وقانوناً وإنسانية، تجاه عائلته. هكذا تفتح

الطفلة عينيها على براري النبطية ساعية وأمها في البحث عما تجود به الأرض من أعشاب ونباتات يسد جوع أم وطفليها.

وعندما يستعيد الأب الطفلين، كاملة وأخاها كامل، بغفلة عن أمهما، يعيش الولدان مرارة الفقدان، فيهربان من والدهما وزوجته الجديدة، ويعودان إلى الحضن والجوع. لكن كامل وكي يطعم أمه يحمل في حضن ثوبه المجدرة غير مبال بسخونتها التي تحرق ما بين فخذيه.

تنتقل أم كاملة مع ولديها لتعيش في بيت شقيقتها دون أن تنتقل إلى وضع أفضل. هكذا وبدل أن تذهب كاملة إلى المدرسة تروح تجول في الطرقات.. طفلة بائعة «القبّات» تخيطها الأم وشقيقتها طلباً للرزق. لكن الشقيقة تموت تاركة أولاداً صغاراً وزوجاً لا حول له ولا قوة.. هكذا يتفق الجميع على تزويج كاملة بمن كان زوج خالتها كي ترعى، هي الطفلة، أطفالاً كبيرهم يقاربها في العمر، لذا توضع كاملة قيد الانتظار.. وتبقى الصغيرة التي لم تصل بعد إلى سن البلوغ، لاهية وغير مدركة معنى لحقيقة ما يجري حولها حتى عند مجيء اليوم الموعود.

تفصيل من السيرة يضع سؤال الأخلاق خلفه، كذلك المشهد الذي تصوره الرواية لهذا الزواج، زواج كاملة من زوج شقيقة أخت أمها المتوفاة. فلقد ذكرني هذا المشهد بما روته لي فتاة من شبه الجزيرة العربية عن نفسها وكانت بعمر كاملة. فقلت وأنا أقرأ الرواية ما يحدث هناك يحدث أيضاً هنا في بيروت، المدينة المتحضرة والمنتقلة إلى حداثتها...

ثلاث ليال اقتيدت فيها كاملة، في بيروت، كما اقتيدت فتاة شبه الجزيرة العربية، إلى غرفة الزوج المرفوض. في الليلة الثالثة دفع الأخ، هنا، أخته كاملة إلى غرفة الزوج المرفوض وأوصد الباب. وربط الأب، هناك، ابنته من قدميها ويديها بأعمدة السرير وأوصد الباب.

زواج هو اغتصاب. لكن كاتبة الرواية ـ السيرة، وكذلك الفتاة التي أخبرتني سيرتها، لا تقولان إنه اغتصاب، بل تكتفيان برواية الحكاية وبسرد ما جرى في الواقع.

تبتعد حنان الشيخ بلغتها وأسلوبها عما يقوّم ويحاكم. تترك أمها كاملة تروي، وهي إذ تكتب، تصوغ، ولكن بما يُشعِر القارىء بأمانة المكتوب للواقع كما يُروى على لسان من يحكي: هادىء أسلوب حنان الشيخ في هذه الرواية ـ السيرة، متمهل شأن الكلام يتذكره من يحكي ويتمهل متنهداً. ينساب السرد بسيطاً على إيقاع نبرة أهل الجنوب، النبطية تحديداً، مطعماً بالكثير من ملفوظاتهم الشعبية وأمثالهم العامية. هكذا يمارس الأسلوب، كما اللغة، وظيفة أساسية هي الإيحاء الدلالي بواقعية المروي وحقيقته.

يجري الكلام على لسان كاملة بعيداً عن المشاعر الرومانسية، دون ندب أو تشكٍّ، على الرغم مما في حكايتها من مأساة، وهو مما ينسجم وطبيعة كاملة ويشير، في الآن نفسه، إلى مقدرة الكاتبة على بناء وصياغة الشخصية المعبرة في المتخيل السردي عن شخص كاملة في الواقع المرجعي: فكاملة امرأة مرحة، تتسم بالعفوية والبراءة، أمية وتحب الحياة على طريقتها. تجد كاملة في السينما التي تذهب إليها خلسة مرآة لذاتها التي تحلم بها، فتقلد البطلة في فيلم **الوردة البيضاء**، وفي فيلم **ليلى بنت الصحراء**، كأنها بهذا تحقق حلمها. وحين تحب محمد، الجار الأعزب، تجد في هذا الحب، وكما تقول، السلاح الوحيد الذي تحارب به الجميع.

تتذكر كاملة وهي تروي لابنتها حنان سيرتها، تتذكر زمناً مضى، وتموضع الكاتبة، حنان، المروي في زمانه ومكانه وفي حدود ما يمكن لكاملة أن تعرفه أو لها صلة به. هكذا نقرأ عن أحداث سنة 1958 في بيروت، وبروز عبد الناصر، واغتيال القاضي رئيس محكمة الشورى التي حكمت على انطون سعادة بالموت سنة 1948. «وكان ابن شقيقي ـ والكلام لكاملة ـ قد انتمى إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي...» (ص 237). وهكذا نقرأ أيضاً عن بيروت الترامواي والحنطور، وكاباريهات ساحة البرج و «صالة ناديا العريس...» (ص 111).

لقد استطاعت حنان الشيخ، بمهارة سردية ملحوظة في هذه الرواية، أن

تصوغ الحكاية السيرة التي روتها لها أمها كاملة، لتبدع لها عالماً قادراً، على ما يبوح به من حقائق لا ترضى بها الأخلاق، أن يضع الحكاية، حكاية أمها، لا في مواجهة هذه الأخلاق، أو في تناقض مع القيم السائدة، بل خارجها.

لا يتذرع السرد في هذه الرواية ـ السيرة بالعواطف، بل ينسج عالم الحكاية على إيقاع متوازن مع ما عاشته كاملة من أحداث وما خضعت له من جوع وعوز وحرمان وقهر وضغوطات في طفولتها ومراهقتها وصباها دون أن يكون لها قدرة الفعل وإمكانية التصرف بما يقع عليها وتعانيه.

وحده الحب المسروق، المتمرد بخوف، اللائذ بكذب أشبه بكذب الأطفال الجائعين الذين يسرقون الحلوى ويلتهمونها، كان سلاحاً لـ كاملة.

تمتعنا الحكاية على الرغم من قساوتها، ونحب براءة كاملة. هذه البراءة التي تحوّل الإثم إلى واقع، والخطيئة إلى صدق، والسرقة إلى لعب، والكذب إلى ما ليس له علاقة بدواخل الذات وحقيقتها.

تجهر كاملة لابنتها حنان بالسر، تبوح بالمكنون.. وتكتب حنان، بأمانة، عن حب أمها كاملة لـ محمد. عشر سنوات بقيت تعاشره، تهرب خفية من بيت زوجها إلى «هودج الجمل» في بيت عشيقها.. ثم يبادر محمد طالباً من زوج كاملة أن يطلقها. العشيق، لا الزوجة، هو الذي يطلب من الزوج تحرير معشوقته ليتزوجها هو ويضع حداً للمعاني التي التبست وآن لها أن تستقيم. عشر سنوات بدت كافية لمعرفة موضع الحقيقي الذي لم يعد من الجائز أن يبقى سراً منتمياً إلى الكذب. إنه العشق، ولعلها المولودة الجديدة التي بدت ثمرة علاقة ملتبسة.

تتزوج كاملة محمد. فتعاني المرأة المرحة، كاملة، فراق أولادها، لكنها تبقى تحب السينما واللهو والغناء.. ومحمد، وعندما يموت محمد، بحادث سيارة، ويكبر الأولاد.. لا يعود للسر، عند كاملة، من معنى. وكما بدا لها الحب أقوى من الفضيحة، يبدو لها الموت أقوى من الأسرار.. فتحكي وهي تعرف، كما تخبرنا الرواية، أن حنان ستكتب الحكاية الطويلة وسيقرأها كثيرون.

نقرأ الحكاية ـ السيرة، نقرأ ونردد السؤال، ربما المضمر في الحكاية ـ الرواية: كيف يمكن للبطون الملأى أن تحاكم الجوع. وكيف يمكن لمن يعيش في نعيم الطمأنينة أن يحاكم من يهرب من العنف. وكيف يمكن لوعي مثقف أن يحاسب أمياً غير معني بالثقافة وأهلها. وهل يمكن أن نقوّم الأدب بغير معياره الذي هو إبداع الحقائق؟

الفصل السابع

الذات الأنثوية

I ـ ولع لا يخشى الألم وحضور أقوى من الرفض والقبول

II ـ فردوس كأنها الرواية كلها

I ـ ولع لا يخشى الألم
وحضور أقوى من الرفض والقبول

أن نختلف معناه أن نوجد وأن تكون لنا الحياة. ذلك أن الاختلاف هو دينامية في حركة الزمن بما هي ـ هذه الحركة ـ حركة تفاوت وتناقض ونمو ومجابهة للركود والموت.

بعد قراءتي لرواية «التشهي» [الآداب 2007]، بدت لي الكتابة عن عالية ممدوح، الروائية، كتابة عن مسار، روائي، مسار في الإبداع السردي العربي وفي تميُّز عوالمه المتخيَّلة. تختلف «التشهي»، ولكنها تعيدنا إلى روايات عالية ممدوح الأخرى، إلى «حبَّات النفتالين» [2000 طبعة دار الآداب] و «الولع» [1995] و «الغلامة] [2000] و «المحبوبات» [2003]... نحن أمام مؤلِّفة روائية مسكونة، في ما تكتب من روايات، بحمولة الذات وأمكنة عيشها. الذات الأنثوية، العراقية، المتبصِّرة في الآخر، المختلف، الذي هو الذكر: الأب والابن والزوج... والذي هو أيضاً الأنثى: الأم والصديقة وزوجة الذكر.. الآخر: العراقي والعربي والغربي. الآخر الذي يؤرق الذات ويمسك، بالعلاقة معه، خيط الكتابة وينسج سرَّها.

غير أن قولنا بمسار يحكم روايات عالية ممدوح لا يعني أننا نشير إلى سيرة، ولئن كنا نقرأ في هذه الروايات ما يشبه السيرة، بل نشير إلى مؤلفة روائية تعرف بذكاء لافت أن تقف في البين حين تنسج هذا المسار لعوالم رواياتها. البين الزمني الذي تتجاوز به الذاكرة، أو ما حدث، إلى ما تراه هي، وتود أن تحكي

عنه، إلى متخيل لا ينسى الماضي ولكنه يدرك أن «المستقبل هو الأهم». هكذا بين هذين البُعدين للزمن، بين المرئي واللامرئي، بين الواضح والمحتمل.. يظهر المختلف في ما تصوغه اللغة، في الملتبس الذي يتوهج بأكثر من دلالة. المختلف القائم، وبمعنى أساسي منه، في علاقة الأنثى بالذكر، بالجنس، بالأيديولوجيا... وفي تراكيب اللغة التي تبث معاني القوة في الأنوثة، القوة في الحضور وليس في التسلط والقمع.

مع مسار كهذا يتسع عالم التخييل، تباعاً، في ما تكتبه عالية ممدوح من روايات، يتسع زمكانياً ويغتني، كأنه يتابع مساره، يغتني، يحفر عميقاً وتتشابك فيه المعاني والدلالات بفنية ملحوظة تتجاوز مألوفها، ولكن دون أن يغادر عالم الرواية هذه الذات الأنثوية التي تبدو، أكثر فأكثر، سيدة متربعة على عرش اللغة، الكلام المكتوب، الكلام الذي يُفصح، دون جهر، عن قبول الاختلاف بين الذكورة والأنوثة.. القول الذي يبني، في الآن نفسه، حيزاً دلالياً لاستقلالية الأنثى وحريتها دون أن يقطع مع هذا الذكر الذي ينتهي به تسلطه وقمعه إلى العجز، العجز الجنسي، باعتبار الجنس هو رمز ذكورته وقوته وتسلطه، هو رمزها ومبررها، كما هو الحال في «التشهي».

من الطفولة والمراهقة تبدأ حكاية الراوية الأنثى في رواية عالية ممدوح «حبات النفتالين». من العراق، من «أعظمية» بغداد القديمة. تبدأ بالعلاقة مع الأب الذي ينتقل، حسب مسار الرواية، من صورة الأب [الذكر] الطاغي إلى صورة الأب الباكي.

تشغل الصورة الأولى، الأب الطاغي، الحيز الأكبر من عالم الرواية. مجرد ذكر هو هذا الأب، يمارس العنف، عنف ذكورته. يضرب، يركل.. والابنة الطفلة، «مثل طير مريض»، تتشبث بثوب أمها (المُهانة هي أيضاً)، تقوم وتقف بين ركلاته «أمسكه من البوط اللماع وأشدّه من هناك، أتكوَّم بين ساقيه وهو يتحرك بي يأخذني من هذا الجانب ويقذفني للآخر، وبلاط الحوش يمتلكني، مأخوذة بصوته الذي يهبط عليّ كالرصاص» (ص 41 طبعة عام 2000).

لكن هذا الأب الذي كان عند قدومه إلى البيت ينتقل من صورة الأب،

المفترضة، «إلى عنفوان الرب»، كما تقول الرواية، لم يكن يخيف الفتاة الصغيرة، كما كان «يخيف عادلاً (الأخ) وأمي». كأنها، هي الأنثى، كانت باكراً تشعر بالقوة الكامنة فيها، أو كأنها كانت تحدس بالمتغير، أو تود! هكذا يعود الذكر، في القسم الأخير من الرواية إلى أبوته، إلى ما غاب فيه، في داخله، ونفاه هو عنه. تعود الأبوة إلى طبيعتها بعد زمن من العنف والاستبداد حوّل البيت، حسب الرواية، إلى خراب. تعود هذه الأبوة بعد موت الأم المريضة، المقموعة، المرميّة في عزلتها، وبعد أن كانت المدينة، بغداد، قد دخلت، وحسب الرواية أيضاً، في العصيان، وقامت الثورة الناصرية، وهتف الكل بسقوط الطغاة. خلع الأب ملابسه الرسمية، أخذ إجازة وعاد إلى مدينته ليندس مع الحشد الثائر.

يتخلى الأب الضابط، المسؤول عن السجن [وظيفته]، عن استبداده، يبكي ندماً بعد أن أدرك أنه السبب في موت زوجته، إقبال، وبعد أن جاء إليه ولداه يجرجران مأساتهما، يسعيان للدخول في حضنه. «.. يطوقني بذراعيه، تهطل دموعه، يبكي أبي. يترك يديه عنا ويرفعهما إلى رأسه، يغطي وجهه، صوت نحيبه يعلو ويتعلق في هواء الغرفة» (ص 165).

«تغيّر أبي»، تستنتج الراوية، كأنها تود أن تقول لنا بأن العنف الذي مارسه الأب لم يكن طبيعة فيه، أو طبيعة ذكورية، بل هو سلوك مرهون بزمن، بموقع في التراتب الاجتماعي والقيمي. وهو بذلك اكتساب تلازم، تاريخياً، مع الذكورة، فصار ـ العنف ـ رمزها دون أن يكون، ربما!، من طبيعتها. إنه اختلاف تمثل في السلوك سلطة وعنفاً... سوف تقبله راوية روايات عالية ممدوح، لكن من موقع القوة التي أشارت إليه في «حبات النفتالين» عندما قالت الابنة بأن ضرب أبيها لم يكن يخيفها، والتي تجلت في لغة الرواية، كما سوف تتجلى في الراوية الأنثى في روايات عالية ممدوح، وفي لغة هذه الروايات.

ففي «الولع» تعلن الراوية بأنها لا تتحاشى الألم، «على العكس أتورط معه، لا أبتره» (ص 80). هذا الألم هو، وكما يبدو لنا في هذه الرواية، ألم

وقوفها، كأنثى، في البين، بين الألم والعشق. البين الذي يحيل معنى العلاقة مع الآخر إلى علاقة مع الذات، إلى ما يحررها من أخلاق العداء والغيرة ويجعلها تقبل الآخر معلنة معاني الحب والحياة التي يصبو إليها الجسد.

تعبِّر الراوية عن وعيها لتسلط الذكر، الزوج في هذه الرواية، وقساوته عليها. يتزوج هذا الزوج، مصعب، بامرأة ثانية، ولا تفارقه زوجته، هدى. لا تفارق هدى زوجها مصعب الذي تصفه، في رسالة تكتبها لصديقتها بثينة، بأنه مرصوص بالقساوة والمكر. تعرف هدى أن مصعب «كان يستعملنا (نحن زوجاته). يستعملنا «ويبقى هو المستقيم ونحن لا نجد مخرجاً إلّا ما يقرره». لكن هذه المعرفة، وهذا الواقع، لا يحمل هدى على الفراق، أو على الطلاق، بل ولا يمنعها من أن تقول، دون تردد أو خجل من نفسها، «إذا وصلنا إلى الدار فسأنزل إلى قدميه، أجرهما إلى صدري، أنزع جوربيهما واحداً بعد الآخر وأمسك بالقدمين، أقبلهما بين يدي» (ص 23). إنها، وكما تقول في مكان آخر من الرواية، على استعداد «لارتكاب جميع الجرائم للوصول إليه» (ص 13).

تقف هدى في البين الذي هو، وكما تشي به الرواية، مساحة عشقها لزوجها مصعب وإدراكها، في الآن نفسه، لمعنى قساوته. مصعب الذي يعترف، ويقول، بأن لا أحد غيرها «يفهم ما أقول». إنها مساحة لفهمٍ آخر بينهما، يتناقض فيه، ربما، الحب وشهوة الجسد، الجنس وسلطته...

يصعد مصعب إلى غرفة النوم مع زوجته الأخرى، وداد، تقف هدى خارج الغرفة المغلقة. تشهد على الخيانة. خيانة مصعب لها، تكرهه، لكن فقط كزوج وليس كرجل. مصعب الرجل تُخجِله براءة هدى، أو كما يقول «فتاة الثامنة عشرة [يوم تزوجها]، الوقحة، المضطربة، النفورة». وهدى الراوية تفسر وفاءها لـ مصعب بالقول بأن الوفاء «فعل صحيح»، و «هو لي وحدي لنفسي».

ثمة فهم ووفاء: فهم يحتاجه مصعب ولا يجده إلّا في هدى. ووفاء تمارسه هدى ويترك أثره على علاقتها بـ مصعب وإن كان، هذا الوفاء، لنفسها. هكذا تتداخل العلاقة مع الذات بالعلاقة مع الآخر، وتقف الأنوثة، أنوثة الراوية، في

البين، البين، الذي يتمثل، بدلالة أخرى، في هذا السؤال الذي تطرحه هدى على نفسها:

«هل أنا أنثى أم ذكر؟» (ص 13). أو:

«إلى من أنتمي، له (مصعب الذكر)، أم لها (الأنثى، زوجة مصعب الثانية)، إلى جسمي أم إلى جسم زوجي..» (ص 7). فهل هو البين بين الذكورة والأنوثة تجد الراوية نفسها وجسدها فيه فتسأل. أم هو كلاهما فيها، فلا تترك مصعب وتذهب، كما فعلت في ما بعد، في «المحبوبات»، إلى النسوة؟

على أن هذا البين المتمثل، هنا، في السؤال الذي تطرحه الأنثى، الراوية، على ذاتها، يوسع مساحة الدلالة، يجعلها تتخطى، في روايات عالية ممدوح، حدود الثنائية الحادة، الثنائية التي تنهض على حد قار، والتي تفضي، غالباً، إلى عداء مع الآخر وربما إلى نفيه.

تتسع مساحة الدلالة في «الولع»، ويتلازم ذلك مع اتساع فضاء عالم الرواية. فالعالم المتخيل الذي كان محيط فضائه المكاني في «حبات النفتالين» «الأعظمية» في بغداد، والذي كان قوام الشخصيات فيه الابنة والابن والجدة ثم الأم والأخ.. راح يتسع في روايات عالية ممدوح حتى لكأنه بلا حدود، أو كأنه على حافة الحدود. المطارات التي صارت تنقل الراوية.. تنقلها، في «الولع» إلى الأردن، وتنقلها في «المحبوبات» إلى باريس. لتستقر ولا تستقر. هي العراقية التي شردتها سطوة الذكورة وسطوة السياسة، وسلطة الاقتتال والحروب لتغدو المطارات هي «التي فيها تولد وإليها تعود [كما تقول الراوية في أول الكلام في رواية «المحبوبات»].

يتعدَّد فضاء عالم روايات عالية ممدوح، يتنوع لكنه يبقى واحداً في مذاق هذه الراوية التي تحكي عن الذات، أو عن مسار لهذه الذات التي هي غير الـ أنا، الذات في رحلة علاقتها مع ذاتها ومع الآخر. مع الاختلاف النوعي، والعرقي والحضاري.. وحتى السياسي.. تتوحد نكهة الفضاء في مذاقها فتقول: «... والأرض المبطنة بالشحوب والمرارة هي، هي، في كل مكان. في كاردف أو في الأعظمية، بيروت أو الرباط» (الولع ص 62).

يتسع الفضاء المكاني، يتعدد ويتنوع، لكن الإحساس به يبقى عميقاً يتجاوز حدود المكانية الجغرافية إلى معنى الذات، إلى حمولتها الثرية وأحلامها المأمولة. الذات التي تعاين حياتها وتعيش معاناتها بحيث يكون على المرء، وكما تقول الراوية، أن يجد «بعض الأمور كي ينتسب إليها».

لعلها الكتابة هي هذا الأمر الذي عنته عالية ممدوح أو الذي سعت الراوية لإيجاده كي تكشف عن انتسابها إلى ذاتها الأنثوية وعن انتمائها إلى هويتها العراقية، فكانت لنا أعمالها الروائية التي حفلت بهذا الانتساب وبهذه الهوية. وكانت الكتابة، أو «الورق»، كما تقول، «أول وآخر المنافي». (الولع ص 50).

تحتفل روايات عالية ممدوح بالذات الأنثويّة على خلفية النفي والاغتراب المزدوج، ويبرز هذا الاحتفال في «المحبوبات». كأن هذا النفي يصل إلى ذروته ويؤول إلى بديل هو عالم الأنوثة المهيمن في هذه الرواية. أو كأن رواية «حبات النفتالين» و «الولع» وحتى «الغلامة» (2000) تصل، في «المحبوبات»، إلى ذروة معاناتها كأنثى.

تترك سهيلة، بطلة رواية «المحبوبات»، الكلام لابنها نادر، بعد أن سقطت في الشلل والصمت، يعتقدون أنها مريضة، ولكنه الضرب الذي لم يعد يحتمل. ضرب الأزواج الذكور. الضرب المبرّح «الرفسات في القفا والهراوات العسكرية» والمسدس في بعض الأوقات «يصوب علينا (نحن النساء) خلال ثوانٍ، فيشعرون بلذة طاغية حين يشاهدوننا نستعد للفرار منهم» (المحبوبات ص 9).

ليس المرض بل العنف الذكوري، السلطوي. ولم تكن الأنثى تهرب، كانت تعود إلى الذكر، تبتسم في وجهه وتخفي استياءها «وراء الجدران العالية» (ص 9).

المرأة التي وجدت في «الورق أول وآخر المنافي» في «الولع»، تعلن في «المحبوبات» انتسابها إلى عالم الأنوثة: ذلك أن سهيلة، بطلتها، التي هي الآن

«حبيسة النبذ»، في العزلة، «في منطقة بين الاكتئاب واليأس» لا تجد سوى الصديقات، عربيات وغربيات، يتناوبن على ملازمتها والعناية بها.

إنه عالم النسوة بامتياز، الصديقات اللواتي أطلقت عليهن سهيلة، في رسائلها إلى ابنها نادر، اسم «المحبوبات»، وهن كثيرات ولكنهن مسميّات: كارولين، بلانش، فريال، نرمين، تماضر، سارة، بشرى، أسماء، أزهار وتيسا المميزة بحبها لسهيلة. مسميات ومعرَّفات بانتماءاتهن، وبأوضاعهن في العمل والثقافة، وبأحوالهن في العزوبة والزواج، في الضرب، والوجع.. يحطن بها الآن ويتناوبن على العناية بها، هي التي ذهبت في غيبوبة العمر والمعاناة.

كانت سهيلة، وقبل سقوطها في الصمت، تعبّر، كما يروي ابنها نادر، نقلاً عن رسائلها إليه، عن خشيتها من فقدان ذاتها: «أود لقاءها (تعني ذاتها) مجدداً. لكني لا أستطيع، لا أحتمل فكرة فقدانها إلى الأبد، سأبقى بانتظارها يا نادر» (ص 72 من المحبوبات)، ويقول نادر كأنما يفسر سبب ما أصابها: «إذا كان ثمة شيء صرع سهيلة فهو بغداد» (150). كأنَّ هذه الذات هي أكثر من أنثى، أو هي الأنثى في انتمائها إلى بلد، إلى وطن، إلى ماضٍ وتاريخ. لكنها الغربة القسرية، أو النفي والتشرد أي ما يحمل سهيلة على القول: «كأنني بلا ذاكرة، بلا آباء، بلا أسلاف وتاريخ» (ص 130).

هي دائماً في البين، في ما هو وليس هو، في الأنثى وغيرها، في الانتماء وخارجه...

يترك هذا البين أثره على نادر، أو هكذا يبدو لنا الأمر، نحن القرّاء. فنادر، كما يعبر، هو في منتصف الطريق: بين الابن والزوج. يتساءل، هو الذي يقول سهيلة ولا يقول أمي: «لماذا أحبتني سهيلة بدرجتي «لا» و «نعم» (ص 80).

لا يفهم نادر أمه، هو الولد الذكر، يصعب عليه أن يعرفها، هي الأنثى الكاتبة ـ في الرواية ـ يضربها زوجها ولا تهرب منه. تعود إليه وقد تزوّج غيرها.

لكن نادر، وكما الأب في «حبات النفتالين»، ينتهي في «المحبوبات» إلى البنوة. يغادر الأب، في «حبات النفتالين» قساوة الذكر التي كانت له في علاقته

بابنته. ويغادر الابن في «المحبوبات» قساوة الذكر التي كانت له في علاقته بأمه، يصير ابنها. هكذا وبدل سهيلة صار، في نهاية الرواية، يقول أمي.

تستقيم العلاقة بين الذكر والأنثى ولكن الرحمية: الأب بابنته والابن بأمه ولا تستقيم هذه العلاقة على مستوى الجنس، أو خارج المحرم، بين الزوجين. لعله العطل! العطل الذي ينقل العلاقة، أو يفتحها على علاقة الذات الأنثوية بذاتها المتمثلة في ما سمته سهيلة المحبوبات، النسوة المتحابات، اللواتي يتكافلن ويشكلن عالماً حميمياً لهن. حتى لكأن الاستقامة هي هنا، في مثل هذه العلاقة، والعطل هو في مكان آخر، في ما يحيل على ذكورة تاريخية ـ سياسية ـ ثقافية.. هي ذكورة العنف القائم بالجنس، كما تروي «التشهي».

ففي «التشهي» تتعدى عواقب التسلط الذكوري حدود الآخر الأنثوي لتشمل الذكر نفسه. فهي، أي هذه العواقب، لم تتركز، في هذه الرواية، على ما يصيب الأنثى وقد وصل في «المحبوبات» إلى حد سقوط سهيلة في الغيبوبة وهدّدها بالشلل. أو لنقل بأن هذه الرواية، وكما يشير عنوانها، تتناول الذكورة المهووسة بالجنس والمحكومة بشهوته. إنه العنف الجنسي الذي يؤدي، وعن طريق الترميز والتفريع الدلالي الذي تتوسله الرواية وتمارسه بمهارة ملحوظة، يؤدي إلى ضياع البلد، وضياع هويتها، وثقافتها العربية، المتمثلة في شخصية «ألف».

فهؤلاء الذكور: «سرمد» المترجم والباحث والذي يرمز إلى التثاقف، و «مهند» المتسلط الذي يرمز إلى العنف الجنسي ـ السياسي، و «أبو مكسيم» الغارق في الجنس وصاحب الترجمة غير الأمينة للبيان الشيوعي، و «أبو العز»، الفلسطيني، الذي يتكشف في السرد الروائي، عن سارق... هؤلاء مسؤولون، حسب الرواية، عن خراب البلد، وعن ضياع ألف. إنهم، وكما يقول يوسف، الطبيب، قد «تمركزوا في أعضائهم». وهم، حسب الرواية، «يشهدون كتائب خصصت للقتال من أجل الجنس».

ويمكن القول بأن العنف الجنسي ـ السياسي، وكما نقرأ، في لغة «التشهي»،

يحملنا على اعتبارها من الأعمال الروائية القليلة التي تناولت هذه العلاقة بين العنف الذكوري وبين الهوية والانتماء على هذا النحو من التداخل والتشابك الثري بدلالاته الملتبسة وإحالاته البعيدة، والمميز بتمركزه، في العمق، حول المدينة، بغداد، وما تعنيه من ثقافة وتاريخ وحضارة.

وفي هذا السياق تستوقفنا اللغة، لغة عالية ممدوح. عبارتها المشحونة بمشاعر الفقدان «الأليم للذات وللحبيبة وللوطن».

تصوغ هذه الكاتبة لغتها على خلفية العلاقة بالآخر، العلاقة التي لا تعني القبول أو الرفض، بل تعني الحضور. الحضور الأقوى من الرفض ومن القبول. «أنا معهم [الرجال] ولا ألتقي بهم». تقول. وعلى أساس هذه الخلفية يبرز الالتباس في اللغة. الالتباس الذي يفتح التعبير على ثراء الدلالة.

تئن لغة عالمية ممدوح بالوجع، لكن لترتفع، في الآن نفسه، عنه. ترتفع بالعناق، بتشابك الذراعين، المختلفين. وجع بدون انحناء، وارتفاع بدون قيم برانية، قيم أخلاق السائد والمتداول، قيم الذكورة وأخلاقها. إنه وجع يبتدع قيم ارتفاعه. قيم الجسد الأنثوي، قيم الذات التي تتسع لأكثر من الأنوثة (النوع)، تتسع للحب والحياة.

إنها اللغة التي يشي فيها العناق بالجسد، ولكن بأكثر من الجنس، بغير الجنس، بما لا ينفيه، بما يجعل منه مساحة للقاء الوجع بالوجع، والقهر بالقهر، والفقدان بالفقدان.

تبتدع عالية ممدوح من الدلالات والمعاني ما يضيء كوامن الذات ويكشف مجهولها. وهي بذلك تقدم المختلف، وتنتج وعياً آخر لما ألفناه من علاقات، لهذا الذي قبع في المحرم، وترسَّخ في الأيديولوجيا، وراح يجلد رغبات النسوة في الحياة، في الحب.

الحب الذي تحفل به روايات عالية ممدوح، والذي تحتفل به راوية «المحبوبات»، تعلن رغبتها فيه. تقول: «أحبُّ أن أُحَب، أحب أن أحب وأكون محبوبة... أحب تلك اليد التي تمشي على جسمي بغير نظام ولا هدف،

بالزائد الذي لم يفض، وبالناقص الذي فاض، وبالرجال الذين تركتهم على سجية نفسي، أنام معهم واحداً تلو الآخر ولا ألتقي بهم...».

الحب بلا قواعد سابقة، بلا حدود مفروضة. حب بلا عنف. حب جسد لجسد لا ينهض عنف الذكورة بينهما.

إنه اللقاء مع الذين لا يملكون «إلّا سلطان ضعفهم المعتدل القامة، والذين لا يميزون بيننا وبينهم...».

حب ولقاء. أو حب هو لقاء الأنوثة والذكورة، بين امرأة ورجل، بين كائنين. نذرف معه الدموع. دموع نذرفها معاً. نحن وهم، ويغلب علينا الخوف.. الخوف!! الذي ربما هو الفراق الأعظم الذي لا بدّ منه، الفراق الذي يعلنه عيش الحياة.

2007 /10 /10

II ـ «فردوس»
كأنها الرواية كلها

بين زينب وفردوس وياسمين والعسراء

يجعل محمد البساطي في روايته فردوس[1] من الشخصية مكوناً أساسياً ومحورياً في بناء عالم روايته. فشخصية فردوس، التي يضع المؤلف اسمها عنواناً لروايته، هي المرأة التي تحكي الرواية حكايتها وتحتل مساحة السرد وزمنه. كأنها بذلك هي الرواية كلها: الاسم والحكاية، الدال والمدلول، أو السياق الذي ينبني بمجمل العلاقات المنسوجة بين دوال اللغة الروائية ومدلولاتها. إنها لسان الرواية.

ولكن حكاية فردوس حكاية بسيطة تحدث في عالم مرجعي بسيط، فما الذي جعل هذه الحكاية تستأهل مجيئها إلى الرواية لتكون مروياً مقروءاً؟ إنه القلق. ففي العزبة، حيث تعيش فردوس، يبدو العالم الخارجي هادئاً، مستسلماً لزمنه الساكن، أشبه بعالم الريف الذي كانت تعيش فيه زينب بطلة رواية محمد حسين هيكل منذ ما يقارب المائة عام.

لكن فردوس غير زينب. وإن كانت مثلها تعاني مشاعر المكبوت والصامت.

---

(1) محمد البساطي: فردوس. القاهرة، دار بيروت، 2002.
سوف نكتفي عند الاقتباس بذكر رقم الصفحة في متن الدراسة.

وتلك الفروقات بين نزوعات الذات الأنثوية إلى البوح والحياة من جهة وبين التقاليد وقيودها الغافلة عن عالم الدواخل من جهة ثانية. هنا يفارق الفني. في ارتقائه، المرجعي: ففي حين يعيد الواقع المرجعي في عالمنا العربي إنتاج قوانين ديمومته وتكراره محيلاً بذلك على النظم وسياستها، يسعى الفني إلى تحرره من قيود التبعية والمحاكاة التي حكمت بداياته محيلاً بذلك على فرديته وفرادته.

بين روايتي زينب وفردوس تاريخ من الممارسات الإبداعية لفن الرواية سمح لشخصية فردوس القادمة إلى السرد بأن تكون شخصية حيَّة تتشكل في عمل لا تستأثر به الحكاية، ولا تتراجع فيه هذه الحكاية إلى حدود الحدث كما كانت الحال في البدايات، ولا يُثقِل سردَه الوصفُ البراني أو يسوده الإخبار كما هو حال الرواية العربية في بعض مراحل تطورها. فرواية البساطي هي رواية الكشف الدؤوب الممتع عن أبعاد الشخصية في ثرائها المعقد المستبطَن، وذاتها الحائرة في تأويل مشاعرها ومعرفة حقيقتها. ولعل شخصية فردوس، بالنظر إلى الشغل الفني الذي يُكوِّنُها، أقرب إلى شخصية ياسمين في رواية البساطي ليالٍ أخرى (دار الآداب، 2000). وهي بذلك إعلان عن نمط من السرد الروائي يتميز به البساطي، ويحملنا على القول بأن الرواية العربية تجد سبيلها إلى التميز بنمط إبداعي يتجاوز التجريب إلى فنية لها خصوصيتها الموحية بالبساطة، والمتوسلة لتحققها: كثافة التعبير في العبارة القصيرة، والحرص لدى استخدام الاسترجاع على سلاسة جريان الزمن السردي وتلازمه مع ضرورات عوالم الشخصية وما يحرك هواجسها.

ولعل رواية فردوس، بنمط بنائها واستحواذ شخصية المرأة فيها على السرد، قرين لرواية بيتر هندكه المرأة العسراء: إنه الغوص نفسه في الذات الأنثوية، في قلقها الصامت وفعل وجودها الحائر. ومن ثم فإن مستوى الإبداع الذي تصل إليه الرواية العربية في عمل من أعمالها هو الذي يخولنا قراءتها بمعيار فني واحد للرواية في حضورها العالمي.

الحكاية... وما بعدها

عالم فردوس، الرواية، عالمٌ هادىء في معالم تشكله الفني، ولكن فردوس، الشخصية، تعيش قلقاً داخلياً، يتحول إلى هاجس مسكونٍ بالأسئلة وبرغبة المعرفة بعد ما لاحظته من سلوك ابن زوجها معها. توضع فردوس، روائياً، أمام رغبتها في معرفة ما يجري داخل ذاتها، وفي علاقتها بشكل خاص مع جسدها. إنّه الداخل يحاور ذاته على قاعدة المكبوت والصامت، وعلى خلفية الواقع المرجعي: العزبة، بما هي عالم الأطراف، الزراعي أو الفلاحي الثابت في ما يخص سبل العيش ووسائل الإنتاج ومستوى الوعي الثقافي والمعرفي. لذا فإن ما تحاول معرفته يبدو هارباً، ملتبساً. فهو مغروس في بنية ذاتها المجتمعية وزمنها التاريخي، وصادر عن وحدة داخلية بلا تواصل مع من حولها.

عندما تقول فردوس لزوجها «إن ابنه حاول معها»، يضحك الزوج ويقول: «الواد كبر» (ص 5). وهكذا تبدأ الرواية بمفارقة بين فردوس وزوجها: هي تشير إلى تحرش «الواد» بها، علّ أباه يردعه ويريحها من قلقها؛ وهو يعبر عن فرحه بابنه الذي كبر، والذي به يكون.

خفية هذه المفارقة، لا تفصح اللغة عنها. لكنها إذ تشكل بداية الرواية، تستمر لتتعمق، وتشف، وتستحضر سلوكات وأحداثاً تستعيدها فردوس لتقرأها مباشرة ـ بصوتها أو بصوت الراوي ـ ولنقرأ نحن فيها ما يؤهل فردوس لأن تكون شخصية مركزية في الرواية التي تحكي حكايتها.

يوم تزوج موافي فردوس كان أباً لهذا «الواد» ولأكثر من بنت. وكانت فردوس قد كبرت على الزواج (لأنها آثرت خدمة أبيها بعد وفاة أمها)، فلم تلد، فهجرها موافي تدريجاً وعاد للإقامة مع زوجته الأولى وعياله منها. وبقيت فردوس وحدها في بيتها، ترعى عنزتها ودجاجاتها، وتتدبر أمر عيشها معتزة بفرادتها بين نساء العزبة. وبقي موافي يأتي لينعم بما عندها من طعام شهي، ويأتي «الواد» سعد معه، ثم دونه، يأكل ويدخن الجوزة ويشرب الشاي ويبدي رغبة في البقاء.

لكنّ فردوس ليست مجرد راوية لهذه الحكاية، بل لشخص فردوس التي وضعها هذا «الواد» على حين غفلة منها أمام المفارقة مع زوجها. فكان قلقها الذي أفضى بها إلى هذا الحوار الطويل والصامت مع ذاتها.

من منطلق القلق، ينهض عالم الرواية. وفي إطار علاقة فردوس بذاتها، يتشكل الفضاء الروائي. إنه عالم فردوس الخاص القائم في عالم العزبة، ولكنه مفتوح على فضاء أوسع: فضاء بيوت العزبة، ومواسمها، وأناسها الغادين إلى حقول القطن، والعائدين مع الغروب بحمولاتهم وتعبهم وبؤسهم، يلتفتون إلى فردوس البعيدة عنهم، الحاضرة بينهم. كأنها ـ في وحدتها وتفردها ـ الفردوس المنشود الذين لا يُخوِّلون الاقتراب منه.

تتضاعف المفارقة، إذن. فهي بين فردوس وموافي، وبين فردوس وأهل العزبة، وبين فردوس وذاتها بعد أن بعث فيها سلوك «الواد» الحيرة والقلق. وعلى قاعدة هذه المفارقات ينسج السرد غوايته في المعرفة، معرفة فردوس لحقيقة سلوك سعد ومشاعرها هي، ويمدنا ـ في الآن نفسه ـ بمتعة القراءة الأسرة. فهل أحبت فردوس ابن زوجها سعداً، «الواد» الذي كبر؟ أو هل أحب سعد زوجة أبيه التي رعته كابن لها؟ نسأل ولا يستوي سؤالنا على وجهة، فهو في كلا الوجهتين ملتبس. والالتباس هو في الرواية، أو في المراوغة التي تنسجها العلاقات الروائية كي ينسج السرد فرادته الفنية.

يشي السؤال الملتبس بالأوديبية. لكن رواية البساطي هذه لا تتعامل مع النفسي، شأن الأدوبية، تعاملاً يُفضي إلى تطهر يقي المدينة (المقصود مدينة طيبة) من الإثم وينقذها من اللعنة التي أصابتها، بل تتعامل مع الدواخل الذاتية، دواخل فردوس، تعاملاً إنسانياً. وقد بدا قلقها في زمن العزبة الاجتماعي العام مفرداً ليس له إلا أن يلوذ بوحدته وصمته ـ وهو مفرد لا بقامتها الأنثوية وهندامها اللافت وحسب، بل أيضاً بقلقها وحيرتها وسعيها لقراءة ذاتها.

لا تحيل روايةُ البساطي هذه على أوديب، وعلى حب الولد الآثم لأمه. وإن كان سلوك سعد، الذي تختلط فيه مشاعر الأمومة بالجنس، يلوح بمثل هذا

الإثم، ذلك أن سعداً ما زال، شأن الأطفال، يلعب ويندفع وراء الجدي، يقذف بنفسه فوقه، «يضحك مشمراً الجلباب عن ساقيه» (ص 9). وفردوس تبتسم، مثل أم لولدها، لكن إذ تحس به قريباً منها يتوتر جسدها. تلتفت، تراه، وعند التقاء نظراتهما يتحرك قادماً إليها. كأن ثمة نداءً. أين؟ في نظراتها، أم في جسده؟ لا ندري، فردوس نفسها لا تدري!

يأتي سعد، يقرفص أمامها، ويحكي «عن الجدي الذي قطع نفسه» (ص 9). لكن ذراعه التي كانت تلمس فخذها، شأنه يوم كان يأتي إليها مع أبيه ليأكل، صارت تسترخي فوق فخذها. تزيح ذراعه وتظل ساكنة في جلستها، كأنها لا تريد خصومة فاضحة، أو كأنها لا تدري: أهو مجرد لعب طفولي أم حاجة تشير إلى ذكورة مبكرة؟ تبدو فردوس امرأة حائرة، لا أماً آثمة. ويبدو سعد طفلاً لعوباً، لا عاشقاً آثماً. تحاول فردوس أن تتذكر متى انتبهت إليه. «يوم الغسيل؟» تتساءل. ربما حاول قبل ذلك، ولم تنتبه، فكان أن تمادى في فعلته. تحمّل نفسها مسؤولية ما يفعل، دون إثم تتوقف عند مناداته لها: «يا خالة» تقول: «ربما لا يقصد». تكاد تبرئه. ربما تود أن يبقى مثل طفلها... وربما تراوغ ذاتها.

تشكك فردوس في تأويلها لسلوك سعد. تعود إلى مشهد الغسيل. تتذكر هي في الحوش، أمامها طست الغسيل. ساقها ممدودة، الأخرى مثنية انحسر عنها الجلباب. «يقف ساكناً محدقاً إلى فخذها العارية» (ص 12). تكاد تتهمه. لكن ماذا عنها؟ فهو حين وضع يده على كتفها توتر جسدها. تظل واقفة ترقب، تود أن تعرف. لكن حين «تنزلق يده على ظهرها» (ص 13)، ويحكي كأنه لا يقصد، تلوم نفسها وتسأل: «وماذا أسكتها يومها؟».

ولم تعد تسكت، صارت تزجره. وإذ تنظر في وجهه وترى «دهشته وذعره»، تقول لنفسها: «لا يفعل ذلك واحدٌ في عمره».

عديدة هي مثل هذه اللحظات في الرواية. تتذكرها فردوس ولا يستوي تأويلها لها على معنى، ولا يفضي إلا إلى الحيرة والالتباس. فالمعنى قائم بين

معنيين يتشابكان دون فاصل واضح أو مساحة بيضاء، فسعد هو «الابن» وغيره. وفردوس هي «الأم» وغيرها. أو هو الطفل الذي كبر، وهي المرأة التي جاوزت الثلاثين ولا تزال تتمتع بنضارة أنوثتها المكبوتة. وما بين فردوس وسعد هو أيضاً ما بين الذات وذاتها: حاجة سعد إلى ما هو محروم منه، أي إلى الأمومة (بسبب إهمال أمه له)؛ وحاجة فردوس إلى رعشة الجسد (بسبب هجرة زوجها لها).

تبعد فردوس ظنونها. يلذ لها أن تصالح نفسها. تستسلم لعذوبة النسيم مسبلة العينين. حين تدخل حجرتها لتنام تقف أمام مرآة الدولاب، زمناً طويلاً لم تقف أمامها. تتحسس ضفيرتها الممتلئة. مثل مراهقة «تهزها، تنقلها من كتف إلى آخر»، تتأمل جبينها. «تعطي ظهرها للمرآة، تتحسس استدارة ردفيها». تقول: «إيه يا فردوس الذي جرى لك» (ص 15). وتضحك كأنها تدري: تدري وتراوغ. لكن ذاتها لا تستسلم لليقين، بل تبقى مفتوحة على استعادة المشاهد وسلوكات سعد، على الشك وحوار الذات لذاتها. في الحوار الشغال، ومع الذاكرة المستنفرة، ترى فردوس «ملامح رجولة مبكرة تتبدى في قسمات» وجه سعد (ص 24). وتحس بأن رعشة خفيفة أخذت تسري في بدنها (ص 30)، و «بوهج يسري في جسدها». حتى خداها «تحسهما مشتعلين». ويتقطع نومها في الليل (ص38).

إثر محاولة الكشف الداخلي هذه، يأتيها سعد في الحلم: هي وسط مياه النهر، عارية، و «فرحة بجسدها ولمعته» (ص 14)، وقد رأت «رأسه وسط النهر». تتمنى لو يلتفت ويراها. «ويلتفت، يستدير إليها، يتقدم نحوها، يخرج من الماء عند قدميها، يزحف فوق جسدها» (ص 41 ـ 42).

الباب والشباك

يفصح ما يجري في الحلم عن رغبة فردوس الدفينة في متعة الجسد المكبوت. وحين يدس سعد وجهه في صدرها ـ في الحلم ـ تحتويه ذراعها.

تحس بقلق جسده الأملس فوق جسدها. كأنها بهذا الإحساس ـ الأملس ـ لاتزال تحس بطفولته. لكن حين «تسعى ركبتاه بين ساقيها»، أي حين تنزاح الدلالة عن مدلولها، لا تستجيب. وإذ «تفسح له أخيراً» ويكاد يدخلها، تنتفض، تستيقظ كأن لاوعيها يعلن حدوده في مقاومة وعيها.

تقاوم فردوس ولا تقاوم. تغلق بابها وتنسى الشباك مفتوحاً. وهو صار يتجرأ عليها. يزيح ناموسيتها التي تحجب نفسها داخلها. يُدخِل وجهه وكتفيه. ترفسه، تشتعل غضباً. وهو، في غضبها، يرى فخذيها البضتين. يحشرج كأنه يبكي: «أنا سعد يا خالة. سعد» (ص 43).

هل كان سعد ينادي أمومتها ويُذكِّرها ـ وكأنها لم تعد تتذكر ـ بطفولته فوق فخذيها؟ كأن رغبته في ولوجها، أو ما يبدو كذلك، ليست سوى رغبته في دخول رحمها!

تختلط المعاني وتلتبس الدلالات في المتخيل الروائي بفنية عالية تضع ما هو ملتبس موضع الحقيقي، وما هو متخيل مكان المرجعي. فكل ما يؤكده السرد من دلالات يسكننا بقوته ويقنعنا بصدقه. وبدل أن نقرأ الذات الأنثوية على مستوى الظاهر، وفي حدود ما يحكمها من معايير أخلاقية تخفي دواخلها، نكتشفها في عمقها وحقيقتها حين تعاني كبتها وصمتها ووحدتها.

وتدور المعركة واضحة، الآن، في ظاهرها: بين رغبة سعد في فردوس، ومقاومة فردوس العنيفة له. لكن العنف البادي في مقاومة فردوس ليس بسبب قوة سعد، بل بدوافع ذاتية تشي بصراع داخل فردوس: بين مخيلتها المتمثلة في علاقتها بالمرأة. والحلم الذي قادتها إليه المخيلة فبانت صورة ما تخفيه (المخيلة) على مستوى اللاوعي. إنه صراع بين الوعي واللاوعي، بلغة علماء النفس. إلا أنه في رواية البساطي صراع مرآتي تلعب فيه مخيلة فردوس دوراً كبيراً، ويمارس وظيفة اشتباك الدلالات، وإضاءة مشاهد السلوك، ومجالات التحرك بين المكان الصغير المغلق (حجرة فردوس) والمكان المفتوح (العزبة).

وتقرر فردوس، إثر الحلم، وبعد المعركة، الرحيل عن العزبة. تود أن تغادر ما يهفو إليه جسدها، وتود أن تتصرف وفق ما يوجبه وعيها من سلوك.

الوعي والسرد

مع تفتح وعي فردوس على استجابة جسدها المكبوت من رغباتها، ينمو السرد الروائي، وقوامه: ذاكرة لا تني تستعيد السلوكات والأحداث، نقرأها في مشاهد حية، لغتها مصفاة من الزوائد، وعلى إيقاع زمن لا ينمو خطياً وإن بدا كذلك في سلالة تسلسله.

يفتح زمن السرد نوافذه، مختاراً ضروراته، وما يحفظ لذة قراءة مسروده، بدقة فائقة. فحين تخرج فردوس إلى الطريق بعد أن جمعت متاعها القليل وراحت تمشي، مع ظهور بشائر الفجر، «بامتداد شاطىء النهر، والعنزة بجوارها» (ص 49)، بدا مناسباً للمؤلف الضمني أن يكسر خيط السرد لتتذكر فردوس جوانب من سيرة حياتها في بيت أهلها، ومن حكاية زواجها بموافي. فقد قبلت به خلاصاً من سوء معاملة زوجة أخيها لها وعدم اكتراث أخيها للمهانة التي كانت تلحق بها. وعلى ضوء هذه الاستعادة، تقرر فردوس أن تعود إلى حجرتها. عودة فردوس، إذن، لا تستند إلى ذريعة واهية يترهل بها خيط السرد. بل هي عودة مترتبة على واقعها، لكونها أنثى ليس لها إلا أن تعيش في كنف رجل. هكذا بدا موافي، واستقلالها بحجرتها بصفتها زوجته، أرحم من عودتها إلى بيت أخيها ومهانة زوجته لها.

تعود فردوس، ويعود سعد إلى محاورة أنوثتها في ما هو يحاور أمومتها وحاجته إلى طعامها وحنانها السابق، يعود. يدخل. لكن كيف؟ «الشباك لم تعد تفتحه، والباب أغلقته بالترباس» (ص 62).

نكاد نبرئها من تهمة كان السرد قد أغرانا بها. ولكن هل يعيد سعداً إلى قفص الاتهام؟

غير أنه يأتي كأنما ليأكل ويشرب فقط «لم آكل من طلعة النهار»، يقول لها (ص 62). ثم يسترسل في الكلام، الكلام فقط، عن عرضٍ حضره فترة غيابه عنها.

يغيب ويعود. يأكل ويحكي، يثير فضولها للكلام معه، وهي ساكتة. ونحن

نراوح في المعرفة: تكاد متعة القراءة تغرينا بما هو غيرها، بما لم نعتد القبول به، بمعرفة لا تنهض في الوضوح لأنها في الأعماق، في الخفي الذي نغفل عنه، في حمولة الزمن الذي ينسج وجودنا ويبقى عاجزاً عن تطويع غريزة الحياة فينا.

إنه الجسد المكبوت الحائر في معرفة ذاته.

أمام هذه الحيرة تسترخي فردوس داخل ناموسيتها: لقد اطمأنت إلى إغلاق بابها. كأنها بتحصنها تجاه الظاهر والمعلن، صار بإمكانها أن تصغي إلى الدواخل وتستجيب للذة المكاشفة.

تزيح الناموسية. تتأمل استدارة ساقيها. تقف أمام المرآة. تتأمل وجهها الشاحب. تستبدل ثيابها. خجلة تنظر إلى عريها. «تضحك دون صوت، وتفرد شعرها على كتفيها» (ص 70).

لكن يأتيها صوته لاهثاً: «عريانة يا خالة. عريانة... عمري ما شفت واحدة عريانة... ياه يا خالة. أنت حلوة. وظهرك حلو. وكل حاجة». (ص 70 ـ 71).

تكاد تهوي. ورجفتها لا تهدأ. تخمن أنه رآها من ثقب المفتاح. كان يتلصص عليها. ويموج الغضب داخلها. غداً تسد هذا الثقب.

وتهمد الحركة. يهمد كل شيء، يتلاشى نداؤه «افتحي يا خالة». ويعود الالتباس سيد السرد. يعود ليمارس عبر الذاكرة وتداخل أزمنتها وظيفة الحفر داخل الذات الأنثوية، ولينسج مستويات الدلالة لهذه العلاقة بين سعد وفردوس بما يجعلها تتجاوز معناها الأوديبي المحيل على الإثم، لتميل إلى الإفصاح عن دواخل الذات ومكبوتات الجسد ـ في تعقدها وتداخلها (فردوس). وفي ارتباطها في بعض جوانبها بما هو اجتماعي (بؤس أهل القرية، وعائلة سعد) وبما هو غريزي (ذكورة سعد المبكرة).

فبالرغم من كل ما جرى، بقي سعد يأتي إلى فردوس باحثاً عن طعام يأكله. يصيح وهو يلتهم الأطباق الشهية: «تسلم يدك يا خالة» و «كله تمام، لا ينقص

شيء، وليمة....» وهي تضحك داخل حجرتها وخلف بابها المغلق. لماذا كانت فردوس سعيدة؟ من أجلها، من أجله! لظاهر يخفي أكثر مما يعلن!

في الظاهر: ولد يود أن يأكل، وامرأة تصون نفسها عن دعاباته الجريئة. وفي الخفاء: أنثى ترغب في حضور ذكر يضفي على حياتها ارتعاشة وجود ومتعة الإحساس بنضارة الجسد، وصبي يستجيب لحوافز ذكورته المتيقظة.

يغيب سعد ويأتي. يبدو كأنما نسي رؤية فردوس عارية. نسي الأنثى/ الجسد، وعادت صورة المرأة/ الأم يطلب منها أن تفتح الباب. يعدها بأن يبقى في مكانه. فقط يتكلمان «زي زمان». نتكلم، يقول، ونضحك. يستغرب سعد غضبها منه: «طول عمري يدي على رجلك وذراعك وكتفك ولا تغضبين» (ص 78). وتتذكر هي كيف كانت تغير ملابسها في حضوره، شأن بعض الأمهات أمام أولادهن. «تفعل ولا يخطر على بالها شيء» (ص 79).

ويجري الكلام، ويستمر السرد مستعيداً الآن أصوات رفاق سعد الذين يسألونه عن حقيقة علاقته بها، وأين لمسها. يقف إلى جانبها مدافعاً عن نفسه، عن العلاقة: «وقلت إنك مثل أمي» (ص 81)، ولكن الله صنعك «من طينة غير التي يصنع منها أمثال أمي» (ص 82).

تبدو فردوس صورة لأم مثال، مشتهاة بأكثر من معنى. فهي، عكس أمهات العزبة، تجمع بين الأنوثة والأمومة، بين الرغبة والحنان، بين ما يكفي حاجات العيش والجسد وما يرضي الإحساس بجمال الشكل والروح. كأنها الجنة (فردوس).

تستريح فردوس لدفاعه عنها. يعود إليها شيء من هدوئها. نشطة تبدو. تقبل على الحياة: تفتح بابها، «تغير من وضع الأشياء في البيت» (ص 86)، تخرج، ترمي الطرحة على كتفها، تمشي مع عنزتها، تتأمل «أحواض القمح الممتدة إلى بعيد...» (ص 88) أهو وعيها الذي استراح، تاركاً لمخيلتها أن تنعم برغائبها المكبوتة؟ كأن الطبيعة حولها امتداد لدواخلها.. توقظ جمالها، تؤنسها، وتحاور دلالاتهُ وحدتَها.

تراهن فردوس على عودة سعد في صورة الولد الذي كان. تعود إليها مشاعر الأمومة كأنها ستار لرجفة جسدها، لرغبتها في حضوره الملغم بأكثر من معنى. لكنه لا يأتي. «أياماً طويلة لا تراه». ثم تراه عند عودتها من الدكان. في المقهى يجلس معهم، رفاقه، أمام التلفزيون. تضطرب.

هل شعرت بانصرافه الفعلي عنها؟

تعاتب نفسها على اضطرابها. لكن النوم لا يطاوعها. تحدق في ما حولها، ويجري دمعها من طول ما حدقت (ص 94).

ويأتي سعد بعد طول غياب وينادي «يا خالة». ثم يقول إن رفاقه عرفوها، وإنها جاءت تبحث عنه في المقهى. يتغامزون: «دائماً أنا وأنت». ويقولون «... الآن تأكدنا أنك تنام معها» (ص 97). ويشتبك معهم. يدافع عنها، عن نفسه، عن الحقيقة. هذا ما نقوله، نحن القراء، ولا ندري ما هي الحقيقة. فالعلاقة تبقى ملتبسة، تقف على حافة هاوية، ولا تهوي إلى وضوحها.

يوم علمت فردوس بأنهم خطبوا لسعد (أمه هي التي دبرت له أن يتزوج) نظرت إليه. «نسيت نفسها وراحت تحدق إليه» (ص 102). قالت إنه سيأتي دون أن تعرف ما الذي يجعله يأتي.

في رقادها سمعت خطوته في الحوش، وصوته: «يا خالة». جاء يحك بظفره باب الحجرة، شأنه قبل ذلك. مرة أخرى ناداها. كان صوته خافتاً «كأنه يهمس لنفسه» (ص 105).

هي داخل غرفتها. وهو خلف الباب. وصمت يسود، يضاعف الحجاب بينهما.

يذهب سعد هذه المرة، كما تقول لنا الرواية في آخر كلمة يخطها السرد. وتبقى لنا الدلالات في تعددها الملتبس وتأويلها الممتع.

الفصل الثامن

الرواية والمستقبل

I ـ الرواية العربية وآفاق المستقبل: سؤال عن روائية المرجعي

II ـ ذاكرة الزمن وإيقاع الحياة:

1 ـ دراسة للمشروع الروائي لربيع جابر

2 ـ دراسة للمشروع الروائي لربيع جابر

III ـ سؤال الرواية والتاريخ: رواية «قطعة من أوروبا»

I ـ الرواية العربية وآفاق المستقبل
سؤال عن روائية المرجعي

تمهيد

قد يتبادر إلى ذهن بعضهم، ونحن نقارب موضوعنا، أن المقصود هو السؤال عن الرواية في زمن وسائل الاتصال الإلكترونية، التي تتكفّل بإيصال المعلومة، وتسعى في الآن نفسه إلى إمتاع مخيلة المتلقي عبر الصورة والصوت، موفرة له إمكانيات التوقع المشوقة، وجاعلة منه مشاهداً متابعاً لها بامتياز، ومنصرفاً ـ من ثم ـ عن الرواية المتروكة لموتها.

لا أميل إلى الأخذ بهذا الاحتمال (وإن كنت لا أستبعده)، وذلك للأسباب التالية:

● ثمة فارق هام بين الرواية ووسائل الاتصال، طبيعة وأهدافاً. فالرواية، من حيث هي فن متخيل مكتوب، تتعامل مع الزمن بإيقاع يوفر التأمل والتبصر، ويفتح آفاق التوقع لا التشويقي فحسب بل المستقبلي الممكن والمحتمل أيضاً. وهذا ما تعجز وسائل الاتصال السريعة عن توفيره بسبب المزاحمة، وبسبب ما يفرضه تكاثر المعلومة الإخبارية ونظامها المتعولم وحرصها التجاري التسويقي الذي هو من صلب وجودها واستمرارها[1].

---

(1) أنظر في هذا الصدد: كارلوس فوينتس، «هل ماتت الرواية»، ترجمة أحمد الويزي، مجلة البحرين الثقافية، العدد 42، خريف 2005.

● عربياً، نحن نعيش زمن ازدهار الرواية كنوع أدبي هو الأكثر مواءمة لقول ما لا يُسمح بقوله في ظل النظم الشمولية، والدكتاتوريات الحاكمة، والرقابة المقوننة، والعسف، والحرمان. ذلك أن عالم الرواية تخييل، وأسلوبها قناع، ولغتها مراوغة ومجاز.

● إن تراجع جمهور قراء الرواية في بلداننا العربية لا يعود بشكل أساسي إلى سيادة الشاشة، ولا سيما الصغيرة، بل إلى سيادة الأمية التي وإن تراجعت عدداً فلتستمر ثقافة ووعياً. وعليه، فإن السؤال عن مستقبل الرواية العربية هو، من هذه الوجهة، سؤال عن القراءة بما هي إعداد ثقافي قائمٌ على الحوارية النقدية، وتتحمل مسؤوليته مؤسساتنا التربوية ونظم تبسط سلطتها الإيديولوجية على هذه المؤسسات.

● إن الرواية ظاهرة أدبية، والكلام على مستقبلها يعني التعرُّف إلى تحولاتها الداخلية. وهذا لا يعني إغلاق هذه الظاهرة على ذاتها. فالرواية، تعريفاً، هي سردٌ للحياة، أو هي هوية سردية؛ علماً بأن هذه الهوية «ليست شيئاً جوهرياً ثابتاً» بل صورة الذات المتحركة التي يتحقق وجودها في وصفه وجوداً «للآخرين ومعهم وبينهم في حركة لا انقطاع لها»[2].

في ضوء ما تقدم، سوف أتناول علاقة الرواية العربية بآفاق مستقبلها، وذلك بتناول حركيتها الداخلية، وصولاً إلى طرح السؤال عن علاقة الحقيقي الفني الذي بلورته الرواية العربية (في مرحلة متقدمة من مراحل تطورها) باللعب الإشاري كما بتنظيرات ما بعد الحداثة المرتبطة باللغة وبالمتخيل، وما يترتب على ذلك من مفهوم للحقيقة قابل للاستغلال والتزييف.

* * *

أميل إلى الاعتقاد أن الرواية العربية كانت، في مختلف مراحل تطورها

---

(2) راجع: الوجود والزمان والسرد ـ فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1999). ص 29.

التاريخي، تهجس بمستقبل لها. وهذا المستقبل لا يخص مسألة عالمها الممكن أو المحتمل فحسب، بل أدوات تشكيل عالمها المتخيل أيضاً، وذلك باعتبار ما تسعى روايتنا العربية إلى قوله بالإحالة على واقع اجتماعي معيش[3].

فرواية البدايات، كرواية زينب (1914) لهيكل، وحُسن العواقب (1899) لزينب فواز، والتي اتسم عالم شخصياتها بمشاعر الرومنطيقية، ومال سردها إلى الوصف، كان أفق مستقبلها الذي حققته في مرحلة تاليةٍ هو الرواية الواقعية. كما أن الرواية الواقعية (الثلاثية لنجيب محفوظ مثلاً)، والتي تحررت من ميلودراما رواية البدايات ومن أسلوبها الوصفي السكوني، لم تكتف بأن تكون انعكاساً للواقع الاجتماعي المعيش، بل نسجت عالمها وفق منظور نقدي لهذا الواقع يستهدف تجاوز هيمنة الصوت الواحد، أو تجاوز تأطر عالم الرواية برؤية الطرف الواحد القائمة على ثنائية واضحة بين ظالم ومظلوم، ومعتد ومعتدى عليه، أو بين الأنا المحلي والآخر الغريب[4].

ثم إن ما هجست به الرواية العربية شكل أفقاً مستقبلياً لها في ما مارسته الرواية التجريبية لاحقاً من تفكيك لقواعد بناء الرواية الواقعية، واشتغال على تعدد الأصوات، وفسح الإمكانية أمام الشخصيات لتعبر عن وجهات نظرها المتنوعة (رواية سلطانة، 1987، لغالب هلسا مثلاً)، ونقلٍ للمعنى من وحدانيته المهيمنة ويقينيته المطلقة إلى حواريته والتباسه الدال على تعدُّد احتمالاته (رواية موسم الهجرة إلى الشمال، 1967، للطيب صالح مثلاً). وبدل ترتيبٍ للزمن تمثله حبكة لرواية تتكامل أحداثها بنمو فعلها السردي وفق التوالي الزمني

---

(3) تجدر الاشارة في هذا الصدد إلى أن الواقع الاجتماعي ـ التاريخي العربي الذي لم يتشكل في طبقات قد كان بمثابة الحوض البديل لما فسر نشأة الرواية العربية وتطورها (الثورة الصناعية، تكون طبقة بورجوازية أو مجتمع الطبقات، ومستوى ثقافي تعددت حقوله المعرفية). وهذا يعني أن الكلام على الرواية العربية يبدو، في العمق منه، كلاماً على تاريخ لهذه الرواية عانى مؤلفوها كيفية رواية واقعهم وأحواله وحكايات أناسه.

(4) تمثلت هذه الثنائية الواضحة في رواية الرغيف (1929) لتوفيق يوسف عواد.

للحدث، راح الزمن السردي في الرواية التجريبية يمارس لعبة التجاور والتداخل، ليولّد بحركته هذه دلالات المعنى. أي إن المعنى الذي كان يناط، في الرواية الواقعية، بالحكاية (بالشخصية والحدث)، صار في رواية التجريب يناط بالفعل السردي نفسه، محولاً بذلك تقنية السرد المتعاملة مع الزمن من وسيلةٍ إلى وظيفة تمارس توليد دلالات معنى الرواية.

لم يكن هاجس الرواية العربية المستقبلي في مراحل تطورها التاريخي «ماذا أقول» بل «كيف أقول» وذلك يعود، حسب اعتقادي، إلى ما يلي:

أولاً: إن الرواية العربية وُلدت في بنية ثقافية لا تتوافر على ما يحقق للرواية روائيتها الفنية: من قواعد بناء تنهض بعالم هذا النوع الأدبي الحديث الوافد؛ وتقنيات تبني السرد وفق ترتيب يمارس وظيفة دلالية، وتقدم الشخصيات وفق علاقات تُقيمها في ما بينها وتنيط بها أدواراً وثيقة الصلة بهوية الشخصية المتخيلة. ولذا مالت الرواية العربية في المراحل الأولى من تاريخها إلى محاكاة الرواية الغربية أسلوباً وقواعد بناءٍ، وجاء سؤالها «كيف أقول» سؤالاً لتحررها من تلك المحاكاة.

ثانياً: إن «ماذا أقول»، يحيل روائياً على واقع اجتماعي يعيشه ويعانيه أناس العالم العربي، ويبحثون عن كيفية قول تسمح باستكشاف الذات وإنطاق المقموع والجهر بالمسكوت عنه. ثمة حاجة، إذن، إلى خطاب يتيح قول ما لا يتيحه خطاب آخر: خطاب يقول السياسي دون أن يكون محكوماً بسلطة الإيديولوجي أو مؤطراً بالوعظ. لقد كان لدينا ما نقوله، وكنا نبحث عن كيف يسمح بالنقد: كيف يشف عن الحلم، ويشي بالبديل الممكن، ويدفع إلى تحقيق حياة أفضل.

لكن ما علاقة كل ذلك بالحقيقة والحقيقي، وبالأفق المستقبلي للرواية العربية؟ ما علاقته بالسؤال الذي أشرنا إليه في بداية هذه الدراسة؟ حول علاقة الحقيقي الفني باللعب الإشاري كما بتنظيرات ما بعد الحداثة المرتبطة باللغة وبالمتخيّل.

لعله من المفيد، وربما من الضروري، أن أقول إن مصدر هذا السؤال بالنسبة إليَّ، هو الرواية التي كتبها روائيون لبنانيون عن الحرب اللبنانية ـ اللبنانية في زمن هذه الحرب. فقد تبين لي أن هذه الرواية مبنية بناء فنياً قائماً على إناطة معنى التفكك والدمار الذي شهده لبنان بالفعل السردي (أي بزمن السرد، ومن حيث هو تقنية) بدل إناطته بالحكاية المروية. كما تبين لي أن هذه الرواية تميل إلى إيلاء الدال أهمية أولى هي أحياناً على حساب المدلول أو على حساب وضوحه. فكأن الحرب عنت انهياراً لا للعمران وحسب، بل أيضاً للبنى المدينية والثقافية، أي للمعنى/ المعاني. وبذلك لم يعد ذلك الانهيار بالنسبة إلى الرواية مجرد حكاية، بل صار إيقاعاً بنائياً لزمن السرد والمسرود. وأدى ذلك إلى تحرر بعض روايات التجريب من قواعد الإحالة، المرتبطة بترتيب الأحداث ترتيباً زمنياً يتمحور حول العقدة ويقع التأكيد فيه على التوالي وربط النتائج بالأسباب. واتجهت تلك الروايات إلى بناء عالم دلالاتُه المرهونة بفنية سردية توحي ولا ترشد، تقلق ولا تؤكد، تُري مشهداً دون أن تعبِّر عن موقف منه، وتضمر رفضاً هو بمثابة نقد لا ينطوي على بديل.

لكن رواية الحرب لم تكتف بالانتقال من منظور يرى إلى «المعنى في الحكاية» إلى منظور يرى إلى «المعنى في كيف يقول»، فالحال أنها نقلت هذا المعنى من وضوح الدلالة إلى التباسها، أي نقلت معنى حكاية الحرب من وضوح يسردها إلى التباس يبني عالمها. أشير هنا، على سبيل المثال، إلى روايةَ الوجوه البيضاء (1980) لإلياس خوري، ورواية حكاية زهرة (1980) لحنان الشيخ، وروايتي فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم (1986) وتقنيات البؤس (1989) لرشيد الضعيف، ورواية حجر الضحك (1990) لهدى بركات. فقد اشتغلت رواية الحرب على فنية الخطاب الروائي وتمييز بنية الشكل، بهدف نبيل: هو (على المستوى الدلالي) رفض للحرب، وهو (على المستوى البنائي الفني) كسرٌ لحدود الخصوصية الضيقة وفتح لأفق الرواية العربية على «الروائية» بما يحقق تعدد القراءة والمشاركة في ما تود أن تقوله هذه الرواية.

لكن إذا كان المستوى الدلالي يرهن الحقيقي بفنية السرد لا بحقيقة الحكاية، ويترك ذلك الحقيقي لاحتمالات التأويل المتعدد بل ولالتباس (يتدعم بالتلازم مع بنية الشخصية الروائية الملتبسة)[5] قد يفضي إلى تأويل مفتوح على نسبوية صرفة[6]، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل تذهب الرواية العربية، مستقبلياً، في هذا الاتجاه، أي في اتجاه رهن الحقيقي، وعلى هذا النحو الملتبس، بالفني، أو بالدال السردي الذي قد يكون على حساب المدلول؟ وإن فعلت، أفلا تغامر الرواية، إذ ذاك، بالسقوط في أسر الدوال اللفظي، أي بإنشاء خطاب يؤكد التنظير ما بعد الحداثي الذي يعتبر اللغة مجرد لعب مبتوت الصلة بمرجعيات خارجية، أي بالتاريخ الذي عشناه ونعيشه؟ وهل يمكن، إذ ذاك، أن يصل قارىء الرواية إلى التشكيك الكلي في ما تقوله، على اعتبار أن فنية السرد مجرد لعبٍ، الدال فيه مبتوت الصلة بمدلوله وبما يحيل عليه.

لست أنا وحدي من طرح ويطرح هذه الأسئلة حول مستقبل الرواية العربية، بل الرواية العربية نفسها كما أعتقد، وذلك باعتبار ما سعت إليه في ما بعد من توثيق يستهدف دعم الحقيقي المرهون بالفني، ويحول من ثم دون تأويل يذهب بالمدلول إلى حدود نسبيته المطلقة، أو يدخله في مجرد لعب يفضي إلى استغلاله وتزييفه.

ففي أواخر الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة، أي بعد ما يزيد على عقد من الزمن على وقف الاقتتال في لبنان، راح بعض اللبنانيين (ممن سبق أن كتبوا

---

(5) أشير على سبيل المثال إلى شخصية الراوي في رواية فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم لرشيد الضعيف، وإلى شخصية خليل في رواية حجر الضحك لهدى بركات. وكنت قد توقفت عند مثل هذه الشخصيات الملتبسة، سلوكاً وتفكيراً، في دراسة لي عن رواية الحرب اللبنانية قدمت في الندوة التي أقامها برنامج أنيس المقدسي الأدبي في الجامعة الأميركية في بيروت في الشهر الخامس من العام 2004.

(6) إن النسبوية الصرفة التي تقول بها الفورة ما بعد الحداثية الجديدة تفضي إلى قراءة «الواقع» بكليته من خلال اللغة.

روايات عن الحرب) يتعاملون مع التاريخ لا باعتباره حكاية يروونها، بل باعتباره مرجعاً يستعين به المتخيل الروائي في نسج عالمه، بما يسند معنى الرواية أو يؤكد دلالات الحقيقي المرهون بالفني.

ففي رواية باب الشمس (1998) لألياس خوري، يستعين المؤلف الضمني [كما سبق وذكرنا] بحكايات تحيل على التاريخ الشفوي المحفوظ في ذاكرة من عاشوه. فكأنه بذلك يضيء حقيقة غابت زمناً عن الخطاب السردي حتى بدا إخراج الفلسطينيين من أرضهم هو «خروجهم» (الطوعي» منها! هكذا جاءت الحكايات المنسوبة إلى التاريخ الشفوي لتؤكد صدقية المسرود، أو لتضع حقيقية الفني في علاقة مع صدقية المسرود بصفته المرجعية التاريخية.

وفي رواية مريم الحكايا (2002) لعلوية صبح، تستند الحكايات المسرودة إلى المروي الشفوي الوثيق الصلة بالكلام وملفوظاته. كأن الرواية تضع ثقافة الشفوي، المتمثلة في سلوكات الشخصيات وكلامها، في علاقة ضمنية مع ثقافة المكتوب. وإذا كانت ثقافة الشفوي تعيد إلى الرواية علاقتها بالواقع المعيش، وكانت ثقافة المكتوب تغرّبها عن هذا الواقع، فإن تعامل الرواية مع المسرود الشفوي باعتباره مرجعاً حياً يشي بفني يبلور حقيقيّه بحقيقة مرجعه المحفوظ في الذاكرة أو المروي على لسان العامة.

أما في رواية بيروت مدينة العالم (2003) لربيع جابر [كما سنرى في دراسة لاحقة]، فإن المؤلف الضمني، أذ يرى إلى عمران المدينة ما بعد الحرب، فإنه يتعامل مع تاريخ المدينة التي أصابها الدمار باعتباره زمناً يزول ومكاناً يتحول. كأنه بذلك معني بمشروع روائي يستند إلى موقع فكري يرى إلى الزمان والمكان في طبقاتهما الأركيولوجية، أي يرى إلى زمكانية، يصنعها التاريخ لا باعتباره حدثاً، بل باعتباره مجتمعاً أناسه يضجون بالحياة: «لا أسمع صوت بيروت القرن الحادي والعشرين. أحاول أن أضيع في متاهة الوقت، أن أسلك تلك الدروب غير المرئية التي تردنا إلى الزمن البائد الذي لم نعرفه، ولكنه حاضر وموجود في أعماق الحجارة الباقية، في مادة الخيال، في طبقات الطلاء

المتراكمة على هذا الحائط، في المجلدات القديمة، وفي الصكوك والحكايات» (ص 69). ويأتي سؤال الراوي/ المؤلِّف: «... كل ذلك العالم، هل نقدر أن نتخيله، أم أن أصوات ذلك الكون ضاعت في السديم (في الفراغ الكبير اللامتناهي)، ضاعت إلى الأبد؟» (ص 71). كأن سؤال المؤلف هذا هو سؤال عن قدرة المتخيل على استعادة ما كان واقعاً ولم يعد سوى مدونات أو مرويات من الذاكرة؛ أو سؤال حول العلاقة بين المتخيل والواقع في تاريخه؛ أو بين ما يبدو حقيقيّاً على مستوى المتخيل وما هو واقع قائم في الزمان والمكان وصار حقيقةً مفقودة.

لكن مثل هذا التوجه المستقبلي سبق أن مارسته الرواية العربية قبل ذلك. ولعل صنع الله إبراهيم الذي كرر، وفي أكثر من مناسبة، عبارته «كيف أقول»، هو الذي أدخل التوثيق إلى الرواية العربية جاعلاً منه مشروعاً لروائيتها. إن سؤال إبراهيم هو سؤال عن كيف روائي يسمح بتقديم المعرفة، من دون أن يكون ذلك على حساب روائية الرواية الفنية. لنقل، بعبارة أخرى، إن إبراهيم يشتغل من خلال رواياته «ذات، وشرف، وأمريكانلي) من أجل روائيةٍ للرواية العربية تتحرر من الرواية الغربية ولا تقع في الشكلانية التي وقعت فيها بعضُ الروايات الغربية. كما تتجاوز السردية التي تنقل الواقع أو تسعى، شأن بعض الروايات الواقعية العربية، إلى مطابقة بين متخيلها وبين الواقع المرجعي. ففي رواية شرف، مثلاً، محاولةٌ إبداعية لكسر الحدود بين عالم الداخل وعالم الخارج، أو بين المتخيل بصفته عالماً داخلياً وبين المرجعي بصفته وثيقة مدرجة داخل هذا العالم المتخيل نفسه، بحيث يصبح الخارج داخلاً لكنه في شكل أوراق لشخصية رمزي بطرس نصيف المسجون... أوراق هي قصاصات صحف ومجلاتٍ ومدونات بخط يده، تقدم معلومة معرفية تخص ما تعقده الشركات من صفقات، مشيرة بذلك إلى فساد الواقع الاجتماعي المعيش وإلى ما لحق بهؤلاء المسجونين من ظلم. وبذلك تمارس هذه الأوراق، بصفتها وثيقة، تأكيد صحة

المعلومة المعرفية داخل عالم مشكوك في حقيقة ما يقوله بسبب كونه منسوباً إلى متخيّل فني.

في قطعة من أوروبا (2003)، تطرح رضوى عاشور [كما سنرى في دراسة لاحقة]، على لسان الناظر، السؤال الذي طرحه صنع الله إبراهيم «كيف أكتب» وتضيف: «هل يجوز أن تكون الكتابة عواء؟» (ص 204). والحال إن هذا السؤال، إذ يشير إلى مسؤولية الكتابة الروائية العربية، فإنه يطرح نفسه على مستقبل الرواية العربية باعتبار الحقيقي الفني وقيمته المعرفية التي لا يجوز، كما تقول الرواية، أن تغوص «مثل إبرةٍ في أكوام قش» (ص 159). ولعله من أجل هذا الحقيقي الفني لا تُوكِل المؤلفة السرد إلى راو بل إلى ناظر يشف حضوره عن المؤلِّفة التي تسند حكايتها بأكثر من مرجع:

ـ بأحداث من التاريخ: حريق القاهرة يوم 26 يناير عام 1952[7]، تدمير الأبنية الأثرية من بيوت ومساجد ومشربيات وقبور (ص 13)...

ـ برسائل وتقارير جمعها لاندو في كتابه عن اليهود في مصر في القرن التاسع عشر (ص 123).

ـ بِسِيَرٍ لأشخاص ومنظمات ومؤسسات كان لها أثرها في المسار الدلالي ـ المعرفي للرواية، فمن الأشخاص: السيد شارل بهلر السويسري الذي أرسى في القرن التاسع عشر «ذوقاً وتقاليد» في القاهرة (ص 71 ـ 72)؛ والسيد يعقوب قطاوي، أحد مؤسسي بنك مصر، وقد خلَّف أولاداً وأحفاداً صار منهم من صار وزيراً وعضواً في المجلس التشريعي ومجلس الشيوخ (ص 69). ومن المنظمات: «باركوجيا» و «أبناء هرتزل» (ص 123). ومن المؤسسات: شركة قنا ـ أسواق للسكة الحديد، وشركة المعادي، وشركة الملح والصودا (وكلُّها ملك ليهود أجانب أو لمصريين يهود)، والبنك الأهلي المصري (50% من رأسماله هو ملكية السيد كاسل كفانان روتشيلد، وهو يهودي ألماني مثل الجانب البريطاني).

---

(7) انظر: رضوى عاشور، قطعة من أوروبا (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003)، ص 172.

خلاصة، يمكن القول بأن الرواية المستعينة بالتوثيق، المحيل على التاريخ المكتوب والمرويّات الشفوية والقصاصات الصحفية والمدونات، تبدو أفقاً مستقبلياً للرواية العربية. غير أن ذلك لا يعني أنها الأفق الوحيد: إذ تبدو رواية السيرة الذاتية، التي احتلت مؤخراً مكانة بارزة في نتاجنا الروائي العربي، أفقاً آخر تتجه نحوه الرواية، ربما لأنها ـ شأن الرواية المستعينة بالتوثيق ـ تُفصح عن حكاية الذات، وتؤكد، عبر الأنا السارد، صدقيتها أو حقيقية الفني.

وقد نفترض أن الرواية العربية، إذ تذهب في هذا الاتجاه، فإنما تواجه تشويهاً تسعى إليه وسائل الإعلام المهيمن في تمثيل متخيل زائف لما نعيشه، شأن ما حدث في حرب الخليج[8].

وقد يكون التوثيق رداً غير مباشر على الفورة ما بعد الحداثية الجديدة التي بسببها، كما يقول بودريار، «بتنا مطالبين بنسيان أيّ جدل حول مسائل كالواقع أو الحقيقة، وبالتالي نروض للعيش في عالم ما بعد حداثوي تتفشى فيه ألعاب اللغة الدوال التي تفتقد المدلولات، والأوهام التي لا يمكن تمييزها كأوهام»[9].

أو لعل الرواية العربية، بتوسلها لغة التوثيق، تواجه التنظيرات التي تعتبر أن كل حقل من حقول المعرفة يجب أن يدرس من منظور المعايير النصية أو الخطاب؛ وأن الواقع يجب أن يُقرأ بكليته من خلال اللغة أو من خلال أنساق هذا النوع أو ذاك من الممارسة الإشارية المتموضعة؛ وأن لا طريق إلى الحقيقة، أو إلى قضايا التوثيق التاريخي، بسبب فقدان وسائل التمييز بين «الواقع» ونظائره المتخيلة[10].

---

(8) (9) (10) يقول بودريار في هذا الصدد: «لا نملك أن نعرف إذا كانت هذه الحرب قد نشبت مقارنة بالصور المتخيلة عن الحرب التي سبقت الحرب واستمرت بعدها كمصدر وحيد للمعلومات والأخبار، تلك هي هوة الواقع، التي انفتحت بين الحرب وبين الفانتازي ما بعد الحداثوي». أورده كريستوفر نوريس في كتابه: نظرية لانقدية، ترجمة د. عابد إسماعيل (بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1999)، ص 12، 24.

مثل هذه التعليلات لا تنفي وجود دوافع أخرى لتوجه الرواية العربية نحو التوثيق وحكاية السيرة. كما لا تنفي أن يكون مستقبل هذه الرواية مفتوحاً، بحكم طبيعتها وتاريخها، على غير ما ذهبنا إليه، أو على آفاقٍ أخرى.

قدمت لندوة: «الرواية والمستقبل» بدعوة من المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بدولة قطر. بمناسبة مهرجان الدوحة الثقافي الخامس، 26-28 آذار/مارس 2006.

II ـ ذاكرة الزمن وإيقاع الحياة

1 ـ دراسة للمشروع الروائي لربيع جابر

تمهيد

بإمكان المتابع لمسار ربيع جابر الروائي، منذ صدور روايته الأولى سيّد العتمة (1992) وحتى صدور الجزء الثاني من روايته بيروت مدينة العالم (2005)، أن يلاحظ أمرين أساسيين.

الأول، هو توجه هذا الروائي الشاب إلى كتابة رواية تستعين أكثر فأكثر بعناصر من التاريخ، لا باعتبار التاريخ ماضياً يدخل في مفهوم الحكاية التي ترويها الذاكرة، كما يقول التنظير ما بعد الحداثي للسرديات[11]، بل باعتباره مادة موثقة تحتضنها كتب تنتمي إلى جنس الكتابة التاريخية التي تتوخى الوصول إلى الحقيقة في حدثيّتها المرجعيّة، خلافاً للسرد الروائي الذي يصوغ حقيقته بآلياته البنائية وضمن عالمه الفني المبتكر. وبهذا المعنى فإن التاريخ، بصفته مادة تنتمي إلى كتب التاريخ، صار مرجعاً أوليّاً لروايات جابر الأخيرة، ولا سيما بيروت مدينة العالم بجزءيها، وقبلها يوسف الإنكليزي (1999)، وكذلك، وإن بشكل أقل وضوحاً، نظرة أخيرة على كين ساي (1998)، ورحلة الغرناطي

(11) للتوسع في هذا الموضوع، أنظر: نادر كاظم «الرواية وإعادة تحبيك التاريخ»، مجلة البحرين الثقافية، العدد 41، مارس 2005.

(2003)، وربما الفراشة الزرقاء (1996)، التي يمكن اعتبارها أقل توكؤاً على التاريخ الموثق من بيروت مدينة العالم (الجزء الأول 2003).

أما الأمر الثاني فهو أن التاريخ الذي تستعين به روايات جابر ليس مقصوداً ـ شأن معظم الروايات التاريخية ـ من أجل إعادة قراءته، أو إضاءة قضية من قضايا الحاضر، أو للإفصاح عما لا تسمح سلطات الحاضر بالإفصاح عنه:

ـ فإذا كان عبد الرحمن منيف يعيد في أرض السواد صياغة تاريخ العراق الحديث (زمن داود باشا) ليضيء ما أُغفِل منه، وليعيد الحياة إلى الأجواء الشعبية بكل ما فيها من بساطةٍ وطيبةٍ وثراءٍ وجماليةٍ في السلوك والرؤى المعقودة على حب الشعب لبلدهم وخلاصهم من نفوذ الغرب (الإنكليزي) عليهم؛ ـ وإذا كان جمال الغيطاني في الزيني بركات صاغ روائياً دلالات القمع التي يحيل فيها الحاضر على الماضي، أو يكشف فيها الماضي معنى له قائماً في الحاضر؛

ـ وإذا كانت رضوى عاشور في قطعة من أوروبا قد وظفت السرد المتخيل التجريبي لكشف حقيقة تاريخ القاهرة الحديث في زمكانيته الجميلة، المتنوعة والمتداخلة، باعتبارها حقيقة شُوّهت وغُيِّبت عن الوعي الجمعي في الحاضر..

فإن ربيع جابر يذهب إلى التاريخ بهدفٍ آخر يتركز على المعنى العميق لتحولات التاريخ، بما هي حركة الزمن التي تطرح سؤال الزمان ـ لا سؤال التاريخ[12]. حتى ليمكن القول بأن ما يكتبه جابر، من روايات تستمد مادتها الأولى من التاريخ، لا ينتمي إلى الرواية التاريخية؛ بل إن فكرة الزمان وسؤاله هما المعنى الكامن خلفها.

فربيع جابر في حكايته للتاريخ ـ تاريخ بيروت بشكل خاص ـ يذهب أبعد من التاريخ، إذ يواجه ما يمحوه الزمن، الزوال، زوال الأماكن والناس. كأن التاريخ هو حمولة الزمن في ديمومته، وكأنّ هذه الديمومة لا تكون إلا على

---

(12) أو سؤال التاريخية، بما هي، فلسفياً، «استدعاء الزمان للتفكير في الوجود».

قاعدة المحو والتحوُّل؛ حتى لكأن الحياة هي من رماد الموت، أو كأن التاريخ سجل لحركة التحولات المحكومة بالموت والولادة، بالغياب والحضور، بعوامل الصراع والحروب، باهتزازات الطبيعة، بالتراكم ومتغيرات الزمن. يغذي التاريخ الذاكرة، إذن، لكن هذه الأخيرة هي التي تحفظ له الحياة إذ تعود بها إلى الوجود.

هكذا، يسعى جابر إلى إبداع زمن الرواية بما هو ذاكرة ليس لها أن تتصف باليقين. فالزمن زوال ومحو، والسرد تذكر لما كان، وكل تذكر لا يستقيم إلّا بذاته ولذاته، طارحاً بذلك سؤاله على معنى الوجود وحقيقته. وربما لهذا راح جابر يمعن في الاستعانة بالتاريخ الموثَّق بأكثر من ذاكرة مرجعية، شأنه في الجزء الأول من روايته بيروت مدينة العالم (حيث أثبت لائحة بعناوين كتب ومخطوطات بلغت الخمسين).

لكن على الرغم من هذه الاستعانة، يبقى السؤال مطروحاً داخل الرواية على هذه الذاكرة السردية، على المتخيّل داخل عالمه، داخل نسيجه الذي يشوبه الشك والالتباس (أحياناً)، وتتأرجح هوية عالمه (غالباً) بين الحضور والغياب، أو بين الواقع والمنام.

تستعيد الذاكرةُ السردية الزمن باعتباره عالماً كان، فتبدو فعلاً يتجاوز التاريخ. ذلك أن الزمن أزمنة، والذاكرة تجوال يهدم الحدود كلما رسمها التاريخ. هكذا يعيش عالم روايات جابر قلق وجوده في الزمن، ومعناه الذي يتداخل فيه ما تراه الشخصية في المنام، أو ما تستحضره من الماضي، مع ما تعيشه في الواقع. حتى لكأنّ الكتابة الروائية عن التاريخ هي إعادة تشكيل للذاكرة التي تستحضره.

تستحضر الذاكرة لامرئياً نعتقد أنه غير موجود وزائل. لكنه ـ بحسب الرواية ـ قائم في إيقاع الكون، في طبقات الأرض، في «أركيولوجيا زمكانية»، بهذا تنبني رواية جابر «التاريخية» وكأنها سؤال عن الزمان حين لا يعود سوى ذاكرة، وحين لا تكون الكتابة إلّا كتابة من هذه الذاكرة.

ولعله من المفيد أن نشير هنا إلى أن هذا السؤال عن الزمان/ الوجود لا يقتصر على روايات جابر «التاريخية» بل هو بمثابة منظور فكري نتبيّنه في غير رواية من رواياته التي شكلت مرحلة أولى من نتاجه الروائي، والتي انتمى زمنها السردي إلى زمن معاصر لنا، نحن القرّاء. وهذا يؤكد، كما سنرى، أن احتفال روايات جابر بالتاريخ غير معني بكتابة رواية تاريخية، بل بسؤال الزمان الذي قد يطرحه التاريخ علينا حين نطرحه عليه بصفته الزمكانية القائمة بحركة الزوال والوجود، وما يترتب على ذلك من تراكم وتداخل بين الأزمنة وعوالمها، بحيث تصبح استعادتها منوطة أبداً بالذاكرة؛ الذاكرة التي تروي، والذاكرة التي تتشكل لدى القارىء.

في ما يلي سنتناول عملين روائيين، هما **شاي أسود**، و**رالف رزق الله في المرآة**، باعتبار أن زمن عالم كل منهما ينتمي إلى زمن حاضر يعاصرنا. ثم نتناول ثلاث روايات هي: **رحلة الغرناطي**، و**نظرة أخيرة على كين ساي**، و**يوسف الإنكليزي**، باعتبارها روايات استعانت بعناصر من التاريخ القديم أو أوحت بذلك.

أ ـ شاي أسود[13]

في هذه الرواية يعيش حسام، وهو الشخصية الرئيسة في الرواية، وحدته وقلقه في بيروت المسكونة بخرابها، فيمشي في شوارعها وبين أبنيتها الحزينة منطوياً على ذاته.

الحكاية في هذه الرواية هي حكاية الذات في معاناتها لزمنٍ حاضر يعيشه حسام: إنه زمن بيروت الحرب، المتزامن وزمن كتابتها. وهو زمن له دلالة الفقدان: زمن لا معنى حقيقياً لوجوده في نظر حسام.

---

(13) صدرت عن دار الآداب، بيروت، 1995.

إلّا أن دلالة الفقدان لا تحيل في الرواية على الحرب التي عاشها حسام، وإنما تعود إلى فكرٍ يتبناه، هو «النظرية الكوميدية القائلة بكون العالم وهماً، أو في أحسن الأحوال متاماً». وبناءً على ذلك، «توصل حسام إلى أن يكتشف أنه غير موجود إلا في الخيال» (ص 6).

فحسام يعيش، منذ بدايات زمنه في الرواية، فقدانه لوجوده. وحين ينتهي من حكايته الحوارية مع زمنه الحاضر، يؤكد لنا ما سبق أن توصل إليه فكرياً قبل أن يبدأ حكايته، من «أنه غير موجود إلا في الخيال». يقول: «إن الحياة سلسلةٌ من القصص الخيالية[14]. ذلك أنها لا تفهم على حقيقتها إلا من خلال الذاكرة، وليس ثمة خداع يفوق خداع هذه الذاكرة»، ثم يضيف «العالم وهم» (ص 135).

وهمٌ هو ما نعيشه ويشكّل عالماً، تقول الرواية، وخداع هو ما نظنه حقيقة سبيلها الذاكرة. فما نعيشه يمضي، والذاكرة أداة لاستعادة الزمن الموسوم بالفقدان، وهي عماد التشكيل لما ينهض على مستوى المتخيل.

ويبرز السؤال أمامنا، نحن المتابعين لروايات جابر المتوالية: هل كان هذا المنظور القائل بأنّ «الحياة سلسلة من القصص الخيالية»، وبأنّ «العالم وهمٌ»، يهيىء لمزيد من الاستعانة بالتاريخ، والتاريخ الموثق؟

ب ـ رالف رزق الله في المرآة[15]

ينتمي زمن الحكاية في هذه الرواية، كما في الرواية السابقة، إلى زمن حاضر يعيشه الراوي. ومع هذا، ولهذا، يستوقفنا قول رالف رزق الله،

---

(14) يحيلنا هذا على ما يقوله بول ريكور من أن الحياة «هي حياة تروى». أنظر: «الحياة بحثاً عن السرد...» في الوجود والزمان والسرد ـ فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1999)، ص 53.

(15) صدرت عن دار الآداب، بيروت، 1997.

الشخصية الرئيسة في الرواية، للراوي: «. . . إني فقط شخص من منام، مجرد خيال». (ص 97).

يستوقفنا هذا القول لأننا نعرف ـ من خارج الرواية ـ أن حكاية رالف وشخصيته تحيلان على واقع حقيقي: فرالف رزق الله أستاذٌ جامعي معروف في بيروت، وقد انتحر من فوق صخرة الروشة، ونشرت معظم الصحف اللبنانية خبر انتحاره (وهذا ما ترويه الرواية نفسها). نحن إذن أمام حكاية تنتسب إلى تاريخ معاصر وواقعي، لكن سردها الروائي ـ الصادر عن الذاكرة والمصوغ بالتخيل ـ يجعل من شخص رالف مجرد خيالٍ أو وجود في منام.

فرالف رزق الله لم يعد في الرواية ـ أي في زمن الكلام عليه، زمن الحاضر المحيل على ماضٍ ـ سوى خيالٍ، أو رؤية في منام الراوي. فلقد أدخله الراوي، والمؤلف القابع خلفه، في منظوره هو لمعنى الزمن والوجود. وهو منظور أخذ يشف في روايات لاحقة، عن رؤية فكرية ترى إلى حركة الكون والحياة بوصفها حركة حلولية، بحيث يحل ما كان في ما هو كائن حاضراً أو في ما سيكون مستقبلاً. وهذا ما يفسر ذلك التداخل بين الشخصيات في اختلاف أزمنة وجودها، أو بين واقع معيش وآخر محلوم، أو بين حضور وحضور آخر له صفة الفقدان. يقول الراوي بعد أن حكى لنا حكاية رالف، وقدَّم أدلة على معرفته به ولقائه إياه قبل انتحاره في مدخل جريدة النهار: «نظرت في موضع وجهه، فرأيت وجهي» (ص 98). فكأن وجه رالف يستعيد حضوره في وجه الراوي، ومن خلفه المؤلف الضمني؛ أو كأنه حل فيه، ولو في لحظة زمنية واحدة في هذه الرواية[16].

المنام قيمة بارزة في روايات جابر. وهو ـ باعتباره مساحة رؤيوية للتداخل بين موت وحياة لزمنين وكائنين، أو لحضور وجه غاب في وجهٍ حاضر ـ مؤشر

---

(16) سوف تبدو هذه اللحظة أكثر امتداداً أو تكراراً زمنياً في روايات لاحقة: رحلة الغرناطي مثلاً، أو الجزء الثاني من رواية بيروت مدينة العالم، كما سنرى.

على حلولية تحكم حركة زمن الوجود وإيقاعها. وهذا ما يحملنا على التأكيد أن روايات جابر، التي راحت تستعين أكثر فأكثر بعناصر من التاريخ، لم تهدف إلى كتابة رواية تاريخية بقدر ما كانت تعمقاً في سؤالها عن معنى الزمن، وعن علاقة الكتابة بهذا الزمن وبأناسه الذين يرحلون فيه.

يتمثل سؤال الرواية في هذا الحوار الضمني الذي نُسِج به عالم الرواية: إنه حوارٌ لائبٌ بين ما يغيب وما يحضر؛ بين ميتافيزيقية كونية لحركة الزمن من جهة، ومخلفات مدفونةٍ، متراكمةٍ في الأرض، للموجودات والكائنات من جهة ثانية.

يتوالى الزمن التاريخي، لكن تواليه في الرواية يشف عن حركية هي استعادة تشي بالحلولية والتقمص، بما لا يعود معه الماضي ماضياً ولا الحاضر حاضراً. ذلك أن الماضي والحاضر حركة، والموت ـ بهذه الحركة ـ غياب، لكنه في الآن نفسه حضورٌ في الحياة. إنه طبقة من طبقات الزمان والمكان، يختلط فيها ما نراه في المنام بما نعيشه في الواقع. لكأن ما نعيشه ليس سوى منام، لكنه منام يحفل بالحياة ويُحال على وجود.

يتعمق منظور الرواية الفكري ليقارب سؤالاً فلسفياً عن معنى الوجود كما سنرى. وهذا المنظور يحكم معظم روايات ربيع جابر، إن لم يكن كلها، سواء انتمى هذا الزمن بحكايته إلى مرجع حي منسوب إلى الحاضر أم انتمى إلى مرجعية تاريخية منسوبة إلى الماضي ومدوّناته.

ج ـ رحلة الغرناطي[17]

يعود زمن المروي في هذه الرواية إلى سنة 1091 ميلادية. في هذه السنة يفقد محمد، وهو الشخصية الرئيسة في الرواية، أخاه الربيع، فيبدأ رحلته بحثاً

---

(17) صدرت عن المركز الثقافي العربي، بيروت 2002.

عنه متنقلاً من مدينة إلى أخرى، إلى أن ينتهي به المطاف في أنطاكية الواقعة تحت حكم الروم، دون جدوى. ذلك أن الربيع، المنسوج على خلفية التداخل بين الواقع والمنام، شخصية ملتبسة، شأن محمد الذي تلتبس عليه حقيقة ما يحدث له في هذه الرحلة. كأن هذه الرحلة حياته، أو كأن حياته رحلة، رحلة هي منام، أو زمن يُستعاد ويختلط فيه العالم الحقيقي بعالم الخيال. نقرأ:

«تذكر محمد أنه رأى كل هذا قبل سنين في المنام، وأنه رأى أيضاً وجه الربيع بين وجوه العبيد آنذاك.. أحس أنه ما زال يرى ذلك المنام، وأن كل ما يحدث له منذ غادر بيت أهله في غرناطة... لا يحدث في العالم الحقيقي بل في عالم الخيال». (ص 164).

ليس هذا المنام لحظة عابرة، أو ومضة في عتمة النوم. فمحمد أحس أن هذا المنام بدأ قبل مغادرته غرناطة «بوقت طويل»، أي قبل رحلته. كأن الرواية تقول إن الرحلة ليست هي المنام، أو إن المنام ليس مجرد رحلةٍ في زمن محمد، بل إن حياته منام، أو المنام حياته. ذلك أن المنام بدأ «حين كان لايزال ولداً يرعى الخراف مع أخيه الربيع في البرية» (ص 165).

على خلفية هذا الزمن المشترك في الحياة بين محمد وأخيه، يجري التداخل بين الشخصيتين. ولهذا، حين يعود محمد إلى غرناطة دون أن يعثر على أخيه، وتقول له أمه: «ابني، ابني الربيع يرجع بعد كل هذه السنين» (ص 176)، فإن محمداً لا ينفي «ظنَّ» أمه، بل يقول لها: «رجعتُ». لكنه يعود فيوضح لنا: «لم تعرف من أنا ظننتني أخي». (ص 178).

غير أن السرد الروائي يدع هذا الوضوح لينمو، ناسجاً دلالات الالتباس والتداخل بين محمد والربيع، أو بين وجهين يشبه أحدهما الآخر دون أن يكونه (ذلك أن ثمة ندبة أو علامة على وجه محمد الذي يُشبه وجه أخيه). فكأن محمداً تقمَّص أخاه الربيع، فجاء يُشبهه، أو كأن الربيع حل في أخيه دون أن يكون هذا ذاك. فالرواية تخبرنا أن محمداً، «بعد آلاف الفراسخ»، لم يجد

أخاه، لكنه كان يرى وجه أخيه «قبالة عينيه، على بعد خطوة واحدة» (ص 216). وحين حاول محمد أن يلمس ذلك الوجه ـ كأنما ليتيقن منه ـ وجد أن الربيع «ما زال في الثالثة عشرة» من عمره (ص 214).

لم يكبر الربيع، إذن. محمد هو الذي كبر. كأنّ الربيع، الذي ذهب في بداية الرواية في الفلاة ولم يعد، يعود في وجه أخيه محمد: الوجه الذي هو صورة الشخص ومرآةُ حياته. يسأل محمد أخاه الذي رأى وجهه على بعد خطوة واحدة منه:

«كيف مت؟» فيجيبه الربيع: «لا تفكّر في هذا» (ص 219).

إنها نهاية الرحلة، التي هي، في الآن نفسه، نهاية الرواية، وحين يسأل الربيع أخاه محمداً:

«ماذا فعلت طوال هذه السنين؟» يجيبه محمد: «كنت أبحث عنك». فيقول له الربيع: «إذهب إلى أولادك».

فكأن الربيع، بذلك، يشير إلى لا جدوى بحث أخيه عنه، داعياً إياه ـ بعد نهاية رحلته ـ إلى بداية، أو إلى استمرارية تتمثل في أولاد يرون وجه محمد في وجوههم كما رأى محمد وجه الربيع في وجهه. تحل حياة في حياةٍ بعدها، ويحضر الوجه الذي غاب في وجهٍ آخر. كأن من يغيب لا يغيب، أو كأن من يموت يعود (هو وليس هو) إلى الحياة.

يسمع محمد كلام أخيه الربيع، لكنه لا يراه. فهو لا يرى، كما تقول الرواية، إلا العتمة. وتنتهي الحكاية ومحمد جالس على الأرض يبكي؛ فبحثه عن أخيه كان كمن يبحث عن غبار.

غبار يبعثر اليقين ولا يوصل إلى حقيقة. غبار ينم عن حياة لا تقوم إلا على فقدان نبحث عن وجودٍ كان له؛ وحين لا نراه إلا في مرايا وجوهنا، ندرك أننا كنا كمن يبحث عن غبار.

د ـ نظرة أخيرة على كين ساي[18]

يعود زمن المروي في هذه الرواية إلى تاريخ قديم. فالحكيم لاوتسه عاش في القرن السادس قبل الميلاد (ص 34) كما أن تشوانغ، وهو أحد كبار حكماء التاويه، عاش بين عامي 369 و386 قبل الميلاد (هامش ص4 من الرواية). فالرواية إذن تحكي شأن رواية رحلة الغرناطي، عن تاريخ قديم. ولكنّها ليست هي أيضاً، رواية تاريخية. ذلك أن التاريخ ليس بأحداثه وأشخاصه هدفاً للرواية، بل هي معنية بالزمن وبفلسفة وجود الإنسان فيه. يقول الساحر منذ الصفحات الأولى لهذه الرواية

«... والإنسان حفنة غبار، أينما شاءت السماء تقذفه، فيرسم أشكالاً فوق خطوط الأرض، ثم يتبعثر ويتلاشى في الهواء» (ص 7).

لا يشير التلاشي في الهواء إلى الفناء، بل إلى التذري، أو إلى وجود الغبار في حالةٍ أولى هي إحدى حالات تحولاته. وهذا ما يعبّر عنه مسار السرد، وتفصح عنه الرواية في صفحاتها الأخيرة على لسان الساحر نفسه الذي يقول للجارية إن «حفنة الغبار تراب»، ومن هذا التراب «تفقس جرثومة الحياة» التي منها [أي الجرثومة] «يُفرخ النبات والحيوان والطير والإنسان أيضاً». (ص 230).

قد نظن، لوهلةٍ، أن ما نقرأه يستند إلى نظرية النشوء والارتقاء الداروينية. لكن متابعتنا لما يقوله الساحر للجارية، ومحاولتنا فهمه من حيث علاقته بسياق الرواية وبالمنظور الذي يبني هذه الرواية بل ومعظم روايات ربيع جابر، تحملاننا على القول بأن ما نقرأه يفصح عن نظرية التحول ضمن حركة الكون الدائرية، أي إن ما يتحول لا يتبع حركة خطية من النمو والارتقاء، بل يرتد أحياناً إلى ما هو أدنى. يقول الساحر للجارية، متابعاً كلامه على التحول: «عرفت رجلاً تحول إلى وطواط بعد أن جرح أخاه». (ص 230).

---

(18) صدرت عن المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998.

التحوُّل هنا له معنى العقوبة، لا صفة الارتقاء. ويتكرر ذلك المعنى ويتأكد في رواية أخرى لربيع جابر، هي رواية كنت أميراً (1997)، حيث يتحول الأمير إلى ضفدعة. أما في رواية الفراشة الزرقاء (1996)، فإنّ التحول يتمثل في ارتدادٍ ينتهي بالفراشة إلى أن تتحول إلى غبار، إلى ذرة، بعد أن تستكمل دورتها الكلية. فكأن ما ينتهي أو يموت يتلاشى في الكون ليعود ـ في ولادةٍ أخرى مختلفة ـ إلى الحياة.

لئن كان مثل هذا التحول يذكر بما قدمه الشاعر أوفيد في كتابه مسخ الكائنات، الذي يشكل مرجعية مضمرة لرواية كنتُ أميراً، فإن مفهوم التحوُّل في هذه الرواية، كما في غيرها من روايات جابر، يختلف عن تحول كائنات أوفيد من حيث ارتباطه بمفهوم الزمن. ففي روايات جابر يرتبط مفهوم التحوُّل، بزمن حامل لمعنى العبور، وبما يترتب على هذا المعنى من مشاعر الفقدان. وهذا ما يجعل رؤية الشخصية في الرواية لما يجري في هذا الزمن وكأنه يجري في منام. فالزمن يعبُر، ومعه تعبُر الحياة، ولكن على قاعدة التحوُّل، وهو ما يفضي إلى التداخل. فكأن ما هو الآن كانت له حياةٌ سابقة، أو كأنّ ما نراه نتذكره: نتذكر مناماً رأيناه.

هكذا تبدو مدينة كين ساي «وهي تتشكل وتكتمل... مشهداً من منام» رآه الساحر قبل أربعين سنة، وها هو يستعيده فجأة «إذ يرى حقاً، وفوق أرض هذا العالم، مشهداً مطابقاً له» (ص 8). كأن ما بدا مناماً للساحر هو ما رآه واقعاً؛ أو كأن ما هو واقع (المدينة) كان كذلك في زمنٍ مضى، وليس وجوده سوى استعادته.

ثمة تداخلٌ، توحي به الروايةُ، بين الواقع والمنام. تداخلٌ لا ينبني وفق مفهوم الثنائيات والتقابلات الضديّة (واقع/ منام أو خيال، موت/ حياة، ماضٍ/ حاضر...)، بل وفق مفهوم التحوُّل التداخلي. فالزمن يجري كالأنهر، لكنه يراكم ويتمخض جريانه عن تحول ما يُراكم. وتبدو البشرية هي هذا الفضاء

المخيالي الذي تستعاد به، وفيه، صورٌ العالم الماضي العائد إلينا في مناماتنا حيناً، وحيناً آخر في وجوه الآخرين، الموتى، في المرايا التي تُبصر فيها الذاكرة وجوهها التي راكمها الزمن.

يقول الساحر لـ هوي مقاطعاً حديثه عن ذاته التي يتلمس اختلافها: «رأيت أنك أنا» (ص 217). فبحسب منظور الرواية، لا شيء يَفنى، بل يتحول، ويحل في أشياء أخرى. إن التحولات هي حركة الزمن والوجود، أو هي التاريخ. وحركتنا، نحن البشر، بهذا الزمن وفيه، هي هذه الرحلات التي تقوم بها الشخصيات في غير رواية من روايات ربيع جابر، إن لم يكن فيها كلها.

شأن محمد في رحلة الغرناطي، يقوم الحكيم في نظرة أخيرة على كين ساي «برحلاته داخل ما يخشى عليه الفقدان ويبقى معه حتى النهاية». يحدث ذلك بعد أن يقول له الساحر، في نهاية الرحلة التي هي نهاية الرواية: «إن التمسك بالصورة البشرية مصدرٌ للمتعة. لكن هناك في المجرى اللانهائي الوف الصور المساوية في الصلاح. وإنه لنعيم لا نظير له أن تقع تحت هذه التحولات التي لا تحصى». وحين تتساءل الجارية عن هذا الذي «لا يخشى عليه الفقدان»، يجيب الساحر بأنه «الخلاء»، فتسأله عن «التحوّلات»، فيرد: «حفنة الغبار تراب، من التراب تفقس جرثومة الحياة». (ص 230).

هكذا تعيدنا نهاية الرواية إلى بدايتها، أو إلى ما قاله الساحر في بداية رحلته في زمن الرواية: «الإنسان حفنة غبار» (ص 17). فالحال إن تلك البداية ليست بداية، لأن زمن الرحلة هو زمن التحولات لا زمن البدايات والنهايات.

ثم تتكرر الرحلة؛ فللمرة الثالثة تسدّد السماء خطى الساحر إلى «الهضبة المطلة على كين ساي»، أو على مدينة السماء. وإذ يدوس العشب يتذكر ويبتسم. فهذا العشب، كما يقول لنفسه، هو «ذاته داسه قبل عشرين سنة. هذا العشب من ذاك العشب. ليس هو، ولكنّه هو». (ص 7).

يدرك الساحر أن لا شيء يفنى في هذا الخلاء، فموجودات الكون، بما فيها

الإنسان، في حال تبعثر، وتذر، وتحول مستمر. وما نفقده نستعيده صوراً في منام، في مرايا الوجوه، وفي قلق الذاكرة.

هـ ـ يوسف الإنكليزي[19]

تتناول هذه الرواية كثيراً من الأحداث التي وقعت في جبل لبنان في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وتحكي غير حكاية تخص أشخاص ذاك التاريخ من حكام وعلماء ومشايخ (من الدروز) ومرسلين أجانب، وتحفل بالكلام على عادات أناس ذلك الزمن وتقاليدهم، وتصف معالم الأمكنة القديمة وما طرأ على الحياة من تغيرات. وهي بكل ذلك تكاد تكون رواية تاريخية، إلا أنها تبقى مندرجة في المنظور الذي حكم الروايات السابقة، من حيث تركزه على مفهوم الزمن وحركة التحول والتداخل، الأمر الذي يحملنا على ألا نعتبرها رواية تاريخية بقدر ما هي رواية تستعين بالتاريخ لتطرح السؤال نفسه عن الوجود ومعناه.

ففي هذه الرواية تميل حركة الزمن إلى أن تكون حركة تحول ومعاودة (لا حركة توال تأريخي ونمو)، تتجلى بها حياة الشخصية في عالمها الذي تعيش فيه بوصفها حياة ثانية تتذكر فيها حياة أولى كانت لها في هذا العالم نفسه. كأن الزمن مجرد متغيرة مرشحة لفقدان مرجعيتها الموضوعية أو انتمائها إلى تاريخ محدد، أو كأن التاريخ حركة من التوالد لحياة كانت لها حياة سابقة، وقوامُ هذه الحياة، ومؤشّرها في الآن نفسه، ذاكرة تتذكر: يتذكر يوسف «غرفة يوسف الأول» (ص 312)، بل ويفكّر ـ بعد متابعته القراءة في كتاب «الحكمة» ـ بأنه «ربما قد عاش فعلاً حياة سابقة على هذه الحياة، وأنه في تلك الحياة السابقة امتلك مهارات ظلت فيه»، أو ربما «كان يعيش في أميركا، قبل ثلاثين سنة، قبل مئة سنة». (ص 249).

---

(19) صدرت عن المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999.

تتداخل الأمكنة والأزمنة في هذه الرواية، لا في المنام وحسب، شأنها في الروايات السابقة، بل أيضاً في الفكر الذي يفكّر به يوسف. فيوسف الذي لم يذهب إلى أميركا يفكر بأنه قد يكون ذهب إلى هناك في حياة سابقة له.

يذهب المسار الروائي في هذه الرواية في اتجاه تأكيد ما كان تلميحاً في روايات سابقة. كأن الرواية هذه تؤكد سؤالها حول مفهوم الزمن بما هو حركة وتحول، وحول مفهوم الوجود بما هو حلولية وتقمص. وإذ يمعن السرد في استعانته بالتاريخ بصفته مرجعاً موضوعياً، يميل المفهومان أعلاه إلى التبلور بصفتهما سؤالاً فكرياً. فيوسف، كما تقول الرواية، يفكر، ولا يرى فقط في المنام (شأن الشخصية في الروايات السابقة). وهو في تفكيره يعتقد (ولا يحلم) أنه ربما عاش فعلاً حياة سابقة. كأن منامه واقع فعلي يشير إلى حياة سابقة، ويستند إلى مرجع هو كتاب «الحكمة» المعني بالماوراء.

بَدَلَ المنام، يتذكّر يوسف ويفكّر. وبدل أن تكون وظيفة زمن السرد صياغة الزمن التاريخي استناداً إلى تاريخيته كما في الرواية التاريخية، تصبح وظيفته توليد دلالات التشكيك في مفهوم ذلك الزمن استناداً إلى كتاب «الحكمة». لا تنفي الرواية الزمن التاريخي بل تصوغ له مفهوماً يتركز على حركة الغياب والحضور ـ وهي حركة دائرية، لا خطية، تطوي الزمن ولا يعود. حركة هي إيقاع كوني يتجاوز حدود المدونات، أو يتجاوز تأريخ الأمور المعيشة فوق هذه الأرض. يتجاوز المادي الموضوعي المحدد، إلى اللامرئي المنفلت من التحديد.

فيوسف يتذكر «الزمن القديم» (ص 289). يتذكر «ذلك النغم الحي يرتفع كأنه يخترق الكون كصرخةٍ لطيفةٍ من أقصاه إلى أقصاه، يربط كل شيء بكل شيء، يتعرج في الأرض والسماء، متردداً كالصدى في دماء شرايينه، وفي النبض المدوي داخل رأسه... وفي مسام جلده. يذكر النغم، ونسيم أول المساء». (ص 290).

النغم الذي يتذكره يوسف، ويسمعه، هو من عزف الكون كما يبدو. وهو

بذلك يحيل على مرجعية فوقية، مجهولة، تتجاوز مدونات التاريخ المعنية بواقع الحياة فوق هذه الأرض. لكنه، في الآن نفسه، نغم الحياة الذي يشبه صرخة الولادة. وهو داخل الكائن، كأنه بذلك رابط بين الكائنات والموجودات في شموليتها وزمانيتها التي لا يحدها تاريخ. كأن النغم هو الزمن الكوني بما هو حركةٌ أو إيقاع، لكنه مرهون بالإنسان ـ ومثاله يوسف الذي تروي الرواية حكايته من الذاكرة.

كأن حياة يوسف تعبيرٌ دالٌ على حركة هذا الزمن وما يتوالد فيه في عالمنا ـ أي ذلك التناسل الموصول الذي يشير إلى دينامية الزمن على قاعدة موت له معنى الفقدان، وولادة لها معنى الاستعادة للحياة ولديمومتها. إنها دينامية زمنية ـ تاريخية، رمزها «ساعة يوسف الإنكليزي» التي ورثها أبوه عن جده: دينامية من التحول، من الفقدان والاستعادة، «أداتها» الذاكرة التي، وإن استعانت بالتاريخ، بمروياته ومدوناته، تطرح ابداً السؤال عليه، على زمنه الذي يميل في الرواية ـ بمداه الكوني، أو بنغمه الذي يخترق الكون ـ إلى أن يكون سحرياً.

يسأل يوسف الذي يتذكر النغم: «متى كان ذلك؟ في أي زمن سحري مندثر؟» (ص 290).

يتراجع الزمنُ التاريخي لحساب الزمن السحري، موحياً بسؤال عن الزمانية وحقيقة الوجود. ويمكن القول، في خلاصة أولى تمهد لتناولنا رواية بيروت مدينة العالم، بأنه إذا كان سؤال الزمانية يتمثل في الحوار اللائب، سردياً، بين ما يغيب ويحضر، فإنه يتمثل أيضاً في انتقال السرد بمسروده من رؤية تعينية للمكان والزمان تتسم بالموضوعية، لكونها تحيل على التأريخ الموثق، إلى رؤية للزمان غير موضوعية، لكونها لا ترتبط بتحديد أو بحقيقة موضوعية مرجعها التاريخ (الموثق بعضه في رواية بيروت مدينة العالم). توضيحاً نقول إن الرؤية إلى الزمان قائمة في هذه الرواية على مستوى التفكير، وترتبط بما هو غير مدرك

(زمن سحري مندثر، أو زمن ملتبس يتداخل فيه الواقع بالمنام، أو الحقيقي بغير الحقيقي...)، وتُنسَب إلى «التأمل المنفلت» (بكلام بول ريكور)، أي إلى ما لا يحيل على ما هو موضوعي محدّد[20]، أو على التاريخ (باعتباره واقعاً مادياً)، وإن كانت الحكاية في بيروت مدينة العالم هي حكاية التاريخ. وهذا ما يحملنا على القول بأن السرد في روايات جابر عامة، وفي بيروت مدينة العالم خاصة (كما سنرى)، يتحرك بين الإحالة على ما هو مرجعي تاريخي وبين ما هو تأملي يخص المابعد الذي لا مرجع تاريخياً له. وبهذا الحراك السردي تنبني حبكة الرواية، جاعلة من الشخصية التي تغيب، أو تموت، وتعود ثانية، أبرز عناصرها.

تموت الشخصية، تذهب في مجهول، هو قرين المابعد إن لم يكن هو إياه. لكنها إذ تعود ثانية فلتعيش تجربة أخرى في واقع اجتماعي هو، بالضرورة، تاريخي. ومثل هذا العود يؤول بالشخصية إلى الوقوع في التباسات فكرية واجتماعية وتاريخية. وبذلك تبدو رؤية ربيع جابر إلى الزمانية مفارقة، مثلاً، لرؤية الصوفي المجردة أو المطلقة: فالصوفي يخلق عالماً ماورائياً يؤول إليه، خالياً من كل التباس[21]، رادماً بذلك الهوة بين الذات والعالم؛ في حين تقع الشخصية في روايات جابر في التباسات قوامها التذكر الذي يداخل بين حياتين، أو بين واقع ومنام، وبين معيش ومتخيل.

إن الشخصية بعودتها ـ بعد موتها أو غيابها ـ إلى الحياة تحاول عيش تجربةٍ أخرى بإقامة علاقة زمكانية مع العالم. فهي تتذكر عالماً كانت فيه، ولا تخلق

---

(20) بخصوص مفهوم الزمانية والإحالة على ما هو مرجعي موضوعي من جهة، وعلى ما هو، من جهة ثانية، تأملي بطرح سؤاله على المابعد، راجع: بول ريكور، الحياة بحثاً عن السرد.. مرجع مذكور.

(21) راجع: معن عبد القادر زكريا: «الزمان والمكان في الظاهراتية والصوفية». مجلة البحرين الثقافية، العدد 42، خريف 2005، ص 26.

عالماً ماورائياً تلوذ به. وكأنها بهذا التذكر تعيش متغيرة ملتبسة لا يستقر عالمها الزماني (التاريخي) على حال، ولا تعرف يقيناً، أو حقيقة عن مآلها. ثمة صورة تحاول الشخصية ردمها بالتذكر، لا بخلق عالم مطلق ترتاح إليه. لذا تبقى مسحوبة إلى سؤالها القلق عن حقيقة ما تعيشه ولإثباته الزمكاني، مخالفةً بذلك المطلق الموصوف بالتجرد والثبات.

يفهم ربيع جابر زمانية الوجود في مثولها المتكرر في هذا العالم، وهو لهذا يعيد الماوراء إلى زمانيته التاريخية. وكأنه بذلك يستفيد من الظاهراتية دون أن يكون ظاهراتياً: فالظاهراتية تعيد الجواهر إلى الوجود بهدف ردم الهوة بين الذات والموضوع[22]؛ وأما جابر فيسعى إلى ردم الهوة بين الأزمنة وذلك بإعادة «ما بعد التاريخي» إلى تاريخيّته، أو إلى حاضر زمني يصوغ تاريخيته المسكونة بالالتباس وبقلق البحث عن معنى الحقيقي.

في هذا البحث السردي تبرز العلاقة بالمكان كمؤشر مادي طاغٍ يحول دون إحالة معنى الزمانية إلى مجرد، أو النزوع بها إلى مطلق. وإذ يجد في الحلولية أو التقمص حلاً، فإنه يمنح معنى الزمانية بعداً مادياً يتمثل في تاريخيتها.

يحترق المكان، أو تهدمه الحروب (كما في بيروت مدينة العالم)، أو يمحوه الزمن، لكن الذاكرة تستعيده متأملة في ما تراكم وشكل طبقات عبر الأزمنة. كأن الزمانية ترى إلى زمكانيتها، لكنها تعجز عن التحرر من نزوعها التأملي ومن سؤالها عن معنى الوجود. لذا يبقى الالتباسُ، القائم على التداخل بين الواقع والمنام، بين المرئي واللامرئي، بين الوجود والفقدان، هو السمة الأبرز لروايات ربيع جابر ومتخيّله السردي.

---

(22) م.ن.

2 ـ دراسة للمشروع الروائي لربيع جابر

تذكير

تحاول هذه الدراسة، وعلى مدى قسميها، أن تظهر أن روايات الروائي ربيع جابر التي تُحيل على التاريخ ليست روايات تاريخية، وإن كانت تستعين بحكايات منه. إن الفارق الأساسي، حسب هذه الدراسة، بين روايات جابر، المعتبرة «تاريخية» وبين الروايات التاريخية، يتمثل في السؤال عن الوجود الذي تطرحه روايات جابر هذه، أو الذي تضمره في معناها العميق.

فمثلُ هذا السؤال ينطوي جوابه على «مدلول متعالٍ» (حسب دريدا) ينقل الخطاب السردي، أو يحوله، إلى خطاب شعري لا يقوم على الإحالة، أو على العلاقات اللغوية الرابطة بين داخل اللغة وخارجها لتحقيق معيار احتمال المطابقة.

إن هذا الخطاب الشعري، الاستعاري، التأملي، الذي طالعنا في روايات ربيع جابر، المعتبرة «تاريخية»، هو الذي جعل من هذه الروايات رواياتٍ غير تاريخية بالرغم من طابعها التاريخي.

بيروت مدينة العالم[23]

يُمعن الزمن في «المحو»، فيمعن ربيع جابر في الحكاية عن الحياة التي صارت تاريخاً. كأنَّ الحياة قرين الزوال؛ أو كأنها ليست سوى تذكر، به ترفع الكتابة ركام الزمن، تلمُّ تبعثره، وترمم ما دمر منه. ربما لهذا يحضر التاريخ بغزارة في بيروت مدينة العالم، وهي الرواية التي سنفرد لجزءيها هذا القسم الثاني من دراستنا.

تبدو هذه الرواية بطابعها الملحمي تتويجاً لمشروع كان جابر قد ضمن فكرته

---

(23) صدر الجزءان عن المركز الثقافي العربي ودار الآداب، الأول عام 2003، والثاني عام 2005، في بيروت.

غير رواية من رواياته السابقة. هكذا يقول الراوي، الذي يعلن أنه هو الكاتب، إن بيروت مدينة العالم هي الرواية التي أراد «منذ زمن بعيد» تأليفها. ويتمثل هذا المشروع في معادلة فكرية تقول: إن ما يمضي موجود في إيقاع الكون وحركة الزمن، كما في طبقات الأرض، أي في ما تمكن تسميته «زمكانية أركيولوجية» تجمع بين الناس وأماكن عيشهم، أو تشير إلى الزمن في روحيته وماديته. وعليه، فإن مهمة الكتابة وقيمتها تتحددان في قدرتها على بناء العالم الذي يمضي، وفي إقامة ما كان له من حياة. هكذا يسأل الكاتب/ الراوي: «ما قيمة رواية لا تحملك إلى عالمها؟» ثم يتابع معرِّفاً بهذا العالم، ومشيراً إلى ما ابتغاه من تأليف هذه الرواية: «أردت دائماً أن أسحب القارىء إلى عالم الأسلاف، لكي يرى ما أراه، لكي يُحس بما أحس» (ج 1، ص 14).

على أن مثل هذه الاستعادة هي بمثابة ذاكرة تمارس حركة تجول بين الماضي والحاضر. ربما لهذا يطلب الراوي من القارىء أن ينظر إلى مبنى بلدية بيروت ويحفظه في خياله (كما تحفظ طبقات الأرض آثار ما يزول)، «ثم أن يزيله كاملاً بتلويحة يدٍ» (كما يزيله مرور الزمن أو الحروب) «لكي يرى في مكانه، خلفه تماماً، في زمن غير مرئي لكنه موجود، تلك الحارة القديمة، حارة البارودي البائدة» (ج 1، ص 14 ـ 15).

ينهض عالم الأسلاف، إذن، على مستوى ذاكرة يصوغها التأليف ويدعو القراءة إلى ممارسة لعبها الذي به تعود الحياة إلى ذلك العالم. لذا، وبسبب تلك الذاكرة، يبقى هذا العالم قابلاً للالتباس. فهو ماثلٌ بين حقيقيتن: الأولى منسوبة إلى واقع تاريخي[24]؛ والثانية تنتمي إلى فنية السرد وتخليقاته، وهي من ثم ـ متروكة إلى القارىء وتأويلاته.

---

(24) ربما من أجل دعم هذه الحقيقة القائمة بروائيتها، يُثبت المؤلف العديد من المراجع (بلغت خمسين)، وهي كتبُ تاريخ وسير، ورسائل، ورحلات، ومذكرات، ولافتات لا تزال تعلو مداخل بعض الأبنية في بيروت. وكلها مراجع تحكي عن مدينة بيروت في زمن الحكاية التي ترويها الرواية، حكاية عبد الجواد أحمد البارودي وعائلته.

وإذ يؤكّد لنا الراوي/ المؤلف الضمني أننا «لا نقرأ حكايات خيالية الآن، بل القصة الحقيقية الكاملة لحياة الشامي صاحب الذراع الواحدة عبد الجواد أحمد البارودي» (ج 1، ص 84)، فإننا نجده يقول في صفحات أخرى إن ما يرويه مجرد خيال. فكأنه في ما يؤكده يرهن الحقيقة بالتاريخ باعتباره مرجعاً مسنداً، وكأنه في ما ينفيه يحيل على ذاكرة التأليف وارتباط حقيقة الحكايات بسؤال الرواية.

فالحكايات حكايات أسلاف يصنعون حياة تمضي. وإذ تروي الرواية حكاياتهم فإنها لا تحكي عن حقيقة وجودهم وحسب، بل تتناول أيضاً معنى هذا الوجود في وصفه حركة من الزوال والحضور. فهي، إذ تدعم حقيقة المروي بحقيقة التأريخ، تطرح سؤالها على قدرة هذا المتخيل حين يواجه الكون ولامحدودية زمنه. هكذا يسأل الراوي/ كاتب حكاية عالم الأسلاف: «كل ذلك العالم، هل نقدر أن نتخيله؟ أم أن أصوات ذلك الكون المتلاشي ضاعت في السديم (في الفراغ الكبير اللامتناهي) ضاعت إلى الأبد؟» (ج 1، ص 71).

تبدو الكتابة الروائية من منظور بيروت مدينة العالم فعل وجود يواجه الزوال، ويوازن ـ في الآن نفسه ـ بين حقيقة وجودنا الواقعي وبين أسئلتنا عن هذا الوجود ومآله. إننا نصنع وجودنا «خارج هذا العالم الزائل، خارج النبض السريع للكون» (ج 1، ص 116). ونسأل: أليس جوهر كل إبداع ديمومة الوجود؟

تبدو بيروت، بأركيولوجية عالمها التأريخي، هي الأكثر جاذبية واستثارة لسرد ربيع جابر. وربما كانت الحرب اللبنانية الأخيرة (1975 ـ 1990) التي دمرت بيروت القديمة، التي سبق أن دُمّرت غير مرة بسبب الحروب والزلازل، هي ما يفسر جاذبية اختيار بيروت عالماً يصوغ السرد المتخيل ذاكرته، وتعيد الرواية إليه وجوده. فالراوي/ الكاتب، إذ يكتب عن عالم بيروت، يحفر في

أركيولوجية عالمها، شأن علماء الآثار الذين جاؤوا إلى وسطها يحفرون ويكشفون عن عالم قديم كان حياً تحت ما راكمته السنون من دمار.

يحفر السرد ليصل إلى ما كانت عليه بيروت في المنتصف الأول من القرن التاسع عشر؛ ففي ذلك الزمن كانت لهذه المدينة حياة صارت حكايتها التي هي، أيضاً، حكاية عبد الجواد أحمد البارودي وأولاده الكثر والعديد من أناس ذلك الزمن.

يُسند الكاتب معظم ما تحكيه روايته إلى الكونت سليمان دي بسترس المولود سنة 1905 والذي «عرف حارة البارودي قبل زوالها» (ج 1 ص 20). وعليه، فإن الكونت يتمتع بمصداقية في ما يحكيه. وهو، إضافة إلى كونه شاهداً معاصراً، ينتسب بجدّه لأمه إلى عبد الغني البارودي (حفيد عبد الجواد البارودي) المسلم، كما ينتسب بجده لأبيه إلى ميشال دي بسترس المسيحي.

هوية الكونت الدينية، كما يبدو، تمثيل لهوية بيروت. إنها هوية يشكلها أكثر من دين ورافد قومي. وهي كذلك على مدى أكثر من جيل؛ فابنة الكونت «هنرييت»، المسيحية، تعتزم الزواج بطبيب سوري مسلم من أسرة البكري الأرستقراطية (ج 1، ص 73)، الأمر الذي يشير إلى تداخل انتروبولوجي بين الشام وبيروت يعود إلى البارودي الأول (عبد الجواد أحمد).

يبدو البارودي الأول الذي جاء إلى بيروت من الشام بداية العقد الثاني من القرن التاسع تمثيلاً لهوية تاريخية، اجتماعية، مدينية، لبيروت. وسوف تتعدد مكونات هذه الهوية لتشمل اليهودي موسى يعقوب مرزاحي، ولتشمل أيضاً الشركسية كلفدان (الأخت الصغرى لزوجة الأمير بشير جهان، زوجة البارودي الخامسة التي زرع بذرته في رحمها وسمعها تتأوه بكلمات فارسية وتركية).

لكن من هو البارودي؟ من هو هذا الرجل الذي تقول لنا حكايته كيف كانت حياة بيروت، مدينة العالم؟

لقد جاء عبد الجواد أحمد البارودي بيروت هارباً من دمشق بين عامي

1820 و1822. ولم يكن جاوز الخامسة والعشرين من عمره «حين ظهر للمرة الأولى أمام أسوار بيروت بقميص ملطخ بالدم، ونعل سختيان مثقوب، سرواله الأسود الفضفاض كان ممزقاً أيضاً عند الركبتين، وبين الساقين...» (ج 1، ص 21). جاء هارباً من وجه القانون والعساكر السلطانية، فقيراً وبذراع واحدة. ولم يكن يعرف هذه المدينة، شأنه شأن القارىء (ج 1، ص 39). فكأن قراءتنا لحكايته هي تعرفنا على بيروت القديمة التي لم يكن عدد سكانها يتجاوز خمسة آلاف نسمة.

في جوف توتة خارج السور الذي يطوق بيروت القديمة، قبع البارودي لدى وصوله من دمشق. وعندما عثر عليه جنود الانكشارية وجروه داخل السور، لم يكن يعلم أن الباب الذي عبروا منه اسمه «باب السراي» وأنه كان أكبر أبواب بيروت الخمسة.

ترتسم معالم المدينة في مخيلتنا ونحن نقرأ حكاية بحث البارودي عن دكان يبيع فيه الخضر. فقد بحث في سوق الفشخة ولم يعثر على دكان هناك. لكنه سرعان ما يقع على «دكان آخر في زقاق الحدادين، وراء الجامع العمري الكبير (شارع الأحدب اليوم) وعلى مسافة سبعين خطوة تقريباً جنوب جامع السراي» (ج 1، ص 76).

على أن عثوره على هذا الدكان له حكاية ضمن الحكاية الكبرى لحياته، هي حكاية لقائه اليهودي موسى يعقوب مرزاحي: فقد كان البارودي يمشي شبه تائه من متجر إلى متجر، ليجد نفسه «أمام جامع منصور عساف (جامع السراي)» فرأى على بعد خطوات عجوزاً «أمام دكان عميق مظلم في نهايته،» فسأله العجوز إن كان ضائعاً، وعندما أخبره البارودي بأنه يبحث عن دكان قال له العجوز: «خذ دكاني» (ج 1، ص 78).

ينضم اليهودي الذي صار صديقاً للبارودي إلى عالم بيروت، معبراً عن هوية دينية لها طابع التعدد. عالم بيروت القديمة هو حكاية البارودي وقد صار له دكان وبيت:

دكان مظلم في زقاق الحدادين لبيع الخضر، وبيت يتبع أوقاف الجامع العمري بعد أن عطف على البارودي إمام الجامع، فأسكنه فيه. في ما بعد، يبني البارودي بيتاً صغيراً في جلال التوت إلى الشمال من جامع السراي في جوار مبنى بلدية بيروت اليوم.

يحرص السرد على الإشارة إلى ما هو قائم من الأمكنة اليوم فوق ما كان قائماً منها بالأمس أو إلى جانبه. فكأن الرواية تجعلنا نرى طبقات للمدينة، وأكثر من زمن لزمنها: نرى سوق الفشخة بدل شارع «ويغان» اليوم؛ وفي الشارع الذي يسمونه اليوم «بارلمنتو» سوق العطارين؛ وقرب مطعم Scoozi اليوم مدخل سوق البازركان وبوابة الدركاة؛ ومكان جامع الصديق اليوم جامع الدباغة، والمخازن أسفله.

بيروت القديمة تنهض، روائياً، من تحت أنقاضها: «جلول التوت، ظلال شجرة الجميز الوارفة عند مدخل زاروب بيت البارودي، باعة الجلاب والسوس والبيض المسلوق، متجر البارودي الجديد الذي فتحه بعد أن اغتنى ليبيع فيه «الطنافس» الفارسية والمنسوجات الحلبية المزركشة بالقصب وخيوط الذهب في سوق البازركان» (ج 1، ص 193).

تستعيد حياة البارودي حضورها. يمثل لنا الرجل جالساً على مصطبة دكان الخضر. نتأمله ونتعرف إليه من ذراعه المقطوعة. سندعه غارقاً في هواجسه، قلقاً على ابنه شاهين الذي ذهب مع الثوار. وسننعطف شمالاً كي نصل إلى الطريق البيضاء. ننظر إلى نهاية الطريق التي صار اسمُها «زاروب عبد الجواد»، حيث بنى البارودي أكثر من بيت بعد أن كبرت عائلته وازدهرت تجارته كما التجارة في بيروت.

لن نستفيض في الكلام على هذا العالم الذي راح ينبض بالحياة ويُوهمنا بحضوره الفعلي حتى لنظن أننا نخاطب أناسه ونمشي معهم ونرى، كما يرون، ساحة العصافير (بدل ساحة البرلمان اليوم)، وسهلات المرج (بدل بيوت الصيفي اليوم)، ونتعرف إلى زوجات البارودي واحدة واحدة.

نترك هذا العالم للقارىء لنقول إن بيروت مدينة العالم لا تحكي التاريخ بل كيف عاش الأسلاف عالمهم، وكيف أقاموا حياتهم وحياة مدينتهم من خلال حراكهم وتعبيراتهم تجاه نوائب زمنهم:

يوم قصفت البارجة «ليفربول» المحجر الصحي، خرجت نساء عائلة البارودي من البيوت، يتراكضن إلى تحت الجميزة، يسألن عن هذا الذي يحدث. عبد الرحيم (ابن عبد الجواد) يقول لأبيه إن «الإنكليز يحرقون المحجر بالقنابل، وإن العسكر المصرية تقصفهم ولا تصيبهم». الشركسية كلفدان «أوصدت على نفسها باب الغرفة وجلست تنتحب بين الحيطان الراجفة». وأما الأهالي فصعدوا إلى السطوح ليستطلعوا ما يجري هناك حيث ترسو البوارج قبالة الميناء وتقصف المحجر. يُقدِّر الباروي أنهم سيتفاوضون وينتهي القصف، لكن مرزاحي يؤكد له أنهم «غداً يقصفون أيضاً، ثم يترك المصريون البلد». يستغرب البارودي ويسأل صديقه كيف يعلم ذلك، فيرد مرزاحي: «إنهم هناك، في الجانب الآخر من العالم. يستطيعون السير عبر الأيام إلى الأمام وإلى الوراء. فهو يتذكر الآن مثلاً الأماكن التي سيقصدها بعد شتاء أو شتاءين» (ج 1، ص 356).

يتذكر مرزاحي العجوز زمناً قادماً، لا زمناً مضى فحسب. ربما يتذكر زمناً من حياة كانت له وسوف يستعيدها، أو زمناً يشبه زمناً دون أن يكون إياه، وربما هي دورة الزمن في الزوال والوجود، في الهدم والعمران.

تهدم القنابل قسماً من سور المدينة، ثم تكمل المعاول عمل القنابل وتعيش المدينة زمن تحولها العمراني. والحال إن زوال السور علامة فارقة بين بيروت البارودي الأب، وبيروت البارودي الابن الذي ورث عمل أبيه في البناء والتجارة وراح يشهد «التحولات الكبرى لبيروت» المدينة التي كانت بلدة زراعية مسورة، فإذا بها تتسع لتصير «باب البلاد الشامية على البحر»، ولتبنى البيوت خارج السور.

يموت الأب عبد الجواد أحمد قبل زوال السور، فيتابع عبد الرحيم مسار أبيه ويبني أكبر خان في بيروت. أما شاهين فيذهب مع المقاتلين ولا يعود،

فيذهب أخوه عبد الرحيم إلى مكان المعركة (بحرصاف) ليفتش عنه، فيعثر على جثة عملاق، ويدفنها ظاناً أنه دفن أخاه. يموت شاهين ولا يموت، تلعب الرواية على الزمن، فنقدر أن ما هو تاريخي موثق إنما هو تأليفي بتصرف المتخيل.

في التاريخي الموثق يقول الراوي/ الكاتب إن عبد الجواد أحمد البارودي مات عام 1840 بعيد موت ابنه شاهين (ج 1، ص 75). لكن في التأليف تشتغل الرواية على معنى الزمان، فتترك موت شاهين ملتبساً؛ وكأنها بذلك تجعل من الذاكرة الروائية فضاء للتداخل والتساؤل، وللإحالة على أزمنة ليس تعاقبها في التاريخ سوى وجودها معاً داخل تلك الذاكرة وإيقاعات متخيلها.

في بدايات الجزء الثاني يخاطب شاهين نفسه: «أين أنت؟» ويصغي إلى إيقاعات الوجود حوله:

- إيقاع حركة الماء، ماء البحر والأنهار، بما هو رمز لإيقاع زمن كوني.
- وإيقاع نمو الشجرة، بما هو رمز لحركة الولادة والموت المتجددة باستمرار.
- وإيقاع تاريخ المدينة، بما هو إيقاع لزمن الدمار والعمران.

يشير الإيقاع في كل تجلياته الكونية إلى زمانية الزمن، ويختزن سؤال شاهين لنفسه بعداً ماورائياً متجاوزاً بذلك المرجعية التاريخية الموثقة. وبذلك لا يعود خطاب الرواية مجرد خطاب يروي عن التاريخ، شعريته في سرديته وصياغة حبكته؛ وإنما ينحو إلى مضاعفة شعريته السردية بشعرية الخطاب التأملي الذي ينتقل بمعناه من الظاهر إلى ما وراء الظاهر. وهو بهذا، وحسب تعبير دريدا[25]، يفترض «حضور المتعالي» أو «ميتافيزيقا الحضور».

---

(25) الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1999)، ص 23 - 29.

ينحو خطاب الرواية الذي يروي عن التاريخ، أي عن زمن مضى، إلى زمانية، أي إلى فهم يتعدى الماضي إلى مستقبل هو إمكان يخص الوجود الإنساني برمته. ويمكن القول إن الزمانية في رواية جابر لا تكتفي «ببعدٍ واحدٍ هو تصورها وجوداً ـ نحو ـ الموت» (حسب هايدغر)[26]. إنها حلولية تقمصية متمثلة في العودة ثانية إلى الحياة؛ وهي عودة ملتبسة بحيث يبدو ما يعود ومن يعود هو هو وليس هو.

في نهاية الجزء الأول يسقط شاهين في معركة بحرصاف الملحمية، يموت ولا يموت. فحين يظهر في بداية الجزء الثاني، كما أشرنا، تقول لنا الرواية إنه نسي موته، ولم يعد يتذكر وجهه، أو يعرف اسمه، ولا من أين يأتي. يدخل في الإيقاع: إيقاع زمنه وحركة وجوده. هكذا تعود إليه صور من زمن تبدو كأنها من منام (ج 2، ص 65).

في الرواية يوضع شاهين، المنتمي إلى عائلة ذات تاريخ، بتصرف المتخيل وفي سياق المنظور الفكري للرواية. يعيش في الجزء الثاني من الرواية حياته الثانية، شأنه شأن العشب في رواية نظرة أخيرة على كين ساي. إنه هو وليس هو. فشاهين يتذكر حياة كانت له قبل موته.. يتقمص حياة الولد سلمان الذي قتله الوحشُ (ج 2، ص 73 ـ 74). لقد حلَّ سلمان في شاهين، فبدأ هذا الأخير حياته الثانية بعد موته. إنه شاهين وليس هو.

يلتبس موت شاهين، كما تلتبس حقيقته حين يعود إلى الرواية. كأنه بذلك حمولة وجود وحركة زمن.

حين يعود شاهين إلى بيروت، يجدها بلا سور، مختلفة، فيقول: «كان ذلك حلماً إذاً! لا يعرف هذه الأرض. لكنه يعرف أرضاً تشبهها» (ج 2، ص 73).

على خلفية التشابه والاختلاف، يتشكل الوجود ويحضر الزمن في الرواية. يتراجع التاريخ وحقيقته لصالح حقيقة أخرى تشتغل عليها الرواية. لا تنفي

---

(26) الوجود والزمان والسرد، مرجع مذكور.

الرواية التاريخ، بل تعتمده لتقول قولها في معنى الزمن وفكرة الوجود. هكذا تؤكد موت شاهين في التاريخ وتعيده إلى الحياة في التأليف. يعود شاهين إلى الرواية في جزئها الثاني، معبِّراً بشخصيته الروائية ـ لا التاريخية ـ عن فكر الرواية وزاويها:

يرى الراوي/ الكاتب بيروت وقد دمرت الحرب وسطها التجاري وحولته إلى متاهة. ويرى، بعد ذلك، عمرانها الذي كان يفصل خلال الحرب الشطر الغربي من بيروت عن شطرها الشرقي. يدخل «الوسط التجاري المحروق من جهة وادي أبو جميل وباب إدريس»، فإذا «الشوارع متاهة غامضة محروقة من الأسلاك والأخشاب والحديد المحطم والبراميل وتلال التراب التي ينبت عليها العشب» (ج 2، ص 23).

متاهة غامضة هي بيروت، تعيد الراوي/ الكاتب إلى التاريخ ليكتشف أن وسطها الذي دمرته الحرب هو بيروت التي ارتفعت بين عامي 1925 و1929، زمن الانتداب الفرنسي، على ركام بيروت العثمانية التي دمرتها حروب سابقة وكان لها عالمها وأناسها وحكاياتها.

من هذا التاريخ تتكون ذاكرة هذا الراوي.

الذاكرة حياة في أكثر من زمن. كأنها منام تستعاد به الحياة: يموت شاهين في زمنٍ، ولا يموت في زمنٍ آخر هو زمن تذكره! فمن يتذكره يكونه ولا يكونه، يشبهه.

يقول عمر (أخو شاهين الأصغر) إن كارا سلمان يُشبه أخاه شاهين. وعندما يقول عمر إن شاهين مات، يسمع كارا سلمان يقول له: «عمر، أنا شاهين» (ج 2، ص 413).

يعود شاهين في كارا سلمان، يعود في ما يسمعه عمر وما هو صوت كارا سلمان. يعود في الشبه والذاكرة، وتعود بيروت القديمة، في ذاكرة الكتابة، إلى الحياة. يصغي الراوي الذي يكتب إلى صوت الكونت سليمان ده بسترس. يحس أنه خارج العالم كأنه غادر «عصورنا السريعة الصاخبة ومضيت مستدلاً

بصوته إلى تلك الأزمنة البائدة، إلى مدن قديمة زالت ولن تعود» (ج 1، ص 11).

يمضي الراوي/ الكاتب إلى تلك الأزمنة مسكوناً بسؤاله عن ذلك العالم، عن الزمن والوجود، عن الذاكرة ومقدرتها على التخيل، عن حقيقة ما يستعاد.

«كل ذلك العالم، هل نقدر أن نتخيّله؟ أم أن أصوات ذلك الكون المتلاشي ضاعت في السديم (في الفراغ الكبير اللامتناهي) ضاعت إلى الأبد؟» (ج 1، ص 71).

يمضي الراوي الذي يكتب مصغياً إلى الكونت الذي يروي، إلى آخرين رووا وكتبوا، ليقدم لنا عملاً ملحمياً لحياة مدينة وعالمها؛ عملاً لم يسبقه إليه أحد ولم يجاره فيه سوى ندرة من الروائيين خلدهم الزمن.

مع ربيع جابر تعيش بيروت ذاكرتها، ونعيشها متعة في جمالية الإبداع، وحقيقة في متخيل التاريخ، وإصغاء إلى أصوات الكون وإيقاع الحياة في الزمن الممكن والزمانية الملتبسة.

III ـ سؤال الرواية والتاريخ
في رواية «قطعة من أوروبا»

بعد ثلاثية غرناطة (1998)[27] التي روت خروج العرب من الأندلس، وبعد أطياف (1999) التي أدرجت في سيرة الرواية الذاتية حكاية تخص واقع الجامعة في القاهرة وما يجري في فلسطين، تأتي رواية رضوى عاشور قطعة من أوروبا (2003) إنجازاً لافتاً. فهي، كما يبدو لي، تتويج لمشروع معني بمفهوم الكتابة الحداثية، وبفكر ما بعد حداثي لا يعترف بعض منظريه بالواقع مرجعاً وإنما يقول بنهاية التاريخ.

في الثلاثية اكتفت عاشور بإقامة العلاقة بين الرواية والتاريخ، أو جعلت من أحداث التاريخ حكاية ترويها وتبني عوالمها في سياقات أقرب إلى التتابع الزماني، ووفق منظور روائي يستعيد الحقيقة بإضاءتها ويعيد الاعتبار المعرفي إلى معانيها.

وفي أطياف سعت إلى بلورة موقف روائي نقدي لواقع العلاقات القائمة في الجامعة بما هي علاقات تترك أثرها على مفهوم التربية ومستوى التعليم والمعرفة، وصولاً بهذه المعرفة إلى ما يجري في فلسطين. كأن خطاب أطياف الروائي هو، من منظور عالمه النقدي، مسعى إلى بناء عالم يفصح عن حاجته إلى التغيير.

---

(27) صدر الجزء الأول غرناطة عام 1994، والجزءان الثاني والثالث مريمة والرحيل عام 1995. وفي طبعة ثانية جمعت الأجزاء الثلاثة وصدرت عام 1998.

في قطعة من أوروبا تتابع رضوى عاشور مشروعها الذي يحفل بالتاريخ وينسج تخييلاً سردياً يحيل على واقع معيش ويهدف إلى إنتاج معرفة تضيء الحقيقة وتعيد صياغة معانيها، علّنا، نحن المعنيين بمصائب زمننا ومآسيه، ندرك مسؤوليتنا عن التغيير ونُرودُ سُبلَه. لكنها تبدو في روايتها هذه أكثر جرأة وقدرة على التحرر من التقاليد التي طبعت الرواية الواقعية على خلفية الملازمة بين الواقع المرجعي والإحالات الروائية عليه وفق نمط من البناء قوامه الزمن الخطي النامي تصاعدياً، والاستعاضة عن ذلك بأدوات وتقنيات تنتمي إلى غير نوع من أنواع الكتابة وأساليبها. فهي تداخل بين كتابة السيرة، وحكاية الحكاية، وسرد التاريخ، وتقديم المقالة، لتبني فضاءات عالمها الروائي وفق ملاءمة نسجية، غير تجاورية، بين المدونة، والرسالة، والشهادة الحية، والاقتباس، والبيان، والمعاينة الشخصية (للراوي). وبكل هذا التداخل تنسج المؤلفة، وبمهارة، فضاءات روايتها، وتغزل سياقاتها المتوترة. وهو ما يكسب شعرية التأليف الروائي جمالية لاهثة وراء معرفة الحقيقي، ويوفّر للقراءة متعة اكتشافه. كأنها بذلك تود أن تتجاوز تقاليد الكتابة الروائية من جهة، وأن تطيح، من جهة ثانية، بمقومات مفهومية ـ بنائية كادت بعض الروايات ما بعد الحداثية تكرسها وتقصر مفهوم الكتابة الروائية عليها.

إن المسألة الأساس التي يضمرها مشروع رضوى عاشور الروائي ترتكز على مفهوم فكري له علاقة بالسرد. فلئن كان الفكر ما بعد الحداثي ينزع لدى بعضهم إلى اعتبار الكتابة الروائية مجرد تخييل مقطوع عن مرجعياته في الواقع والتاريخ، وإلى اعتبار الخطاب السردي مجرد لعبٍ لغويّ[28]، فإن قطعة من

---

(28) إن النسبوية الصرفة التي تقول بها الفورة ما بعد الحداثية الجديدة تفضي إلى قرامة الواقع، بكليته من خلال اللغة، أو من خلال أنساق إشارية وترى أنه ما من طريق إلى الحقيقة أو قضايا التوثيق التاريخي إلا من خلال أشكال التمثيل الخطابي. فنحن، كما يقول بودريار، نسكن فلكاً من الألعاب اللغوية الطافية بحرية وبلا مرساة. وما يحدث يمكن اعتباره نوعاً من اللاحدث، بسبب فقداننا، منذ أمد طويل، كل وسائل التمييز بين «الواقع» ونظائره المتخيلة.

أوروبا هي، بامتياز، مسعى لإبداع عالم متخيّل قادر على أن يبلور حقيقة الحكاية التي يحكيها خطاب هذا العالم الروائي.

«كيف أوصلتمونا إلى ما نحن فيه؟»[29].

تبدو الرواية جواباً عن هذا السؤال الذي تطرحه شهرزاد الحفيدة، أو يطرحه محمود الولد، على الجد أو الأب في آن. ويبدو الجد أو الأب معنياً بتقديم جواب: فهو الراوي الذي يحكي الحكاية؛ وهو بصفته هذه معني بقول الحقيقة، حقيقة الحكاية التي يرويها لحفيدته ولولده. لكن لا حقيقة ـ حسب منطق الرواية ـ بدون معرفة، ولا معرفة بدون بحث وتنقيب ومعاينة. لذا كان على هذا الجد أو الأب، كي يعرف كيف أوصل أولاده وأحفاده إلى ما هم فيه، أن يعاين الواقع وأن يقرأ التاريخ ويعيد صياغته، أي أن يحكي حكاية المآل لا باعتبارها مجرد لعب تخييلي وإنما باعتبارها قولاً يكشف الحقيقة. وعليه تصبح الحكاية فعل تدقيق ونظر في التفاصيل والجزئيات، وفعل تبصر في الفجوات وفي ما لم يكن موضع نظر فغابت حقيقته في غياب معناه.

هنا تبرز الأسئلة: هل الرواية هي حكايتها، أي ما تحكيه؟ وهل الحكاية هي معرفة الحقيقة؟ وهل الحقيقة هي في معاينة الواقع ومعرفة التاريخ؟

أسئلة تحاورها قطعة من أوروبا على لسان الراوي الذي أوكلت إليه كتابة هذه الرواية، لا مجرد رواية حكايتها. يدرك الراوي صعوبة مهمته: فهي ـ

هذا ما يعرضه كريستوفر نوريس في كتابه المذكور أدناه. ويعلق عليه بالقول: «إن المشكلة مع الكثير من التنظيرات الراهنة، سواء قدمت بروح ما بعد حداثية أو بعد بنيوية أو براغماتية جديدة، هي أنها تختزل كل الأنظمة الناطقة باسم الحقيقة إلى مجرد لعب تمارسه خطابات متنافسة خالية من أية ضمانة أو مشروعية خارج ما تزودها إياه قواعد اللعبة الشفوية الراهنة». أنظر: كريستوفر نوريس، نظرية لانقدية، ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، ترجمة د. عابد إسماعيل (دار الكنوز الأدبية: بيروت، 1999)، ص 12، 20 ـ 21، 88، 94.

(29) قطعة من أوروبا (المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء 2003)، ص 169.

بصفتها كتابة ـ مبنى ومعيارٌ أو كيفية بناء، شعريتُه لا تعني التخلي عن معيار أمين للحقيقة، وجماليتُه لا تناقض موقعاً يتحمل مسؤولية ما يقول. ويكاد، هذا الراوي، أمام صعوبة المهمة أن يتخلى عنها، فيعلن: «لا خبرة لي بكتابة الروايات. أنا لا أكتب رواية بل أنظر في وسط المدينة حيث حكايتي...» (ص 209)، ومن أجل هذه الحكاية، وبسبب صعوبة مهمته، يبدو مستعداً للتبرؤ من الأدب الذي قد يُتَهم بجنايته ـ أدب التصنيفات. يقول: «لست أديباً لم أدعْ أنني أكتب أدباً رفيعاً أو غليظاً أو حماسياً. ليذهب الأدب إلى الجحيم، جحيمي، أو جحيم آخر يختلف. أريد أن أكتب عن رجال ثقال الوزن يجثمون على صدري. خطأ، ليسوا مجرد حفنة من الرجال. الآلة كلها تجثم بحديدها ونظامها وكلامها وتروسها ونضالها، تستقبل القتل بقتل نظيف بلا دم أو أنقاض. أي قتل نظيف؟!» (ص 187).

تتواطأ المؤلفة مع الراوي هنا، ذلك أن السؤال في كلامه قائم بين الكتابة (المؤلف) والحكاية (الراوي)؛ أو بين الكتابة بتوظيفات ومعايير تجعل منها أدباً على حساب الحقيقة، وبين كتابة لحكاية ترتبط بالحياة وبمعرفة من يقتلها قتلاً بطيئاً، خفياً، ظاهره غير باطنه، وحقيقته منسية غائبة عن المعرفة.

بهذا المعنى يمكن القول إن رواية قطعة من أوروبا تضمر ببنائها وصياغتها ونسيجها، أي بتشكل حكايتها عملاً روائياً، سؤالاً كبيراً تطرحه، بشكل غير مباشر، لا على الواقع والتاريخ وحسب، بل على سلسلة من العلاقات أيضاً تخص علاقة الكتابة بالرواية، وعلاقة الرواية بالحكاية، وعلاقة الحكاية بالمتخيل، وعلاقة المتخيل بالتاريخ، وعلاقة التاريخ بالمعرفة... وصولاً إلى معنى الحقيقة التي ينهض العمل الروائي بها ويقولها الخطاب.

السؤال الكبير إذن ليس سؤال الحكاية، بما هي أحداث وشخصيات، بل سؤال الرواية العربية في علاقتها بالمعرفة ـ معرفة الواقع والتاريخ ـ أو سؤال الفني في علاقته بالحقيقة وقيمتها التي قد تغوص «مثل إبرة في أكوام قش» (ص 159)، وهو سؤال العلاقات التي بها تنبني رواية عليها أن تجيب عن سؤال

يطرحه الأحفاد على الأجداد: «ماذا صنعتم يا جدي، كيف أوصلتمونا إلى ما نحن فيه؟!»، أو يطرحه الحاضر على الماضي. إنه سؤال المعرفة المنوطة بالحكاية وروايتها؛ المعرفة التي لا تعيد الحاضر إلى الماضي، ولا تأتي بالماضي إلى الحاضر بديلاً أو عديلاً، بل تقرأ الماضي من موقع في الحاضر كي تقرأ الحاضر نفسه في تعقده وخفائه.

يبدو الجدّ/ الراوي هو المسؤول. فالسؤال أعلاه موجه إلى «أنتم» الأجداد، لا إلى «هم» الآخرين. أنتم من سبقنا، تاريخنا بكل معانيه ومستوياته، فما نحن فيه ليس وليد ظرفه الآني.

وتبدو الكتابة قرين المسؤولية. ربما لهذا يكتب الراوي، ولا يروي حكايته شفاهاً. فالشفاهي يحتمل الشك لأنه منقول؛ والمنقول قد لا يسمح بما تسمح به الكتابة من وقت للبحث والتدقيق؛ والمروي سماع قابل للاختراق والنسيان والتشويه. وأما الكتابة فتدوين يسمح بإدراج ما يولّد المعرفة، ويسند حقيقة حكاية ترويها الرواية. لكن لئن كان الراوي تقنية أساسية من تقنيات السرد الروائي، فإن المؤلفة تتطرق إلى مهمته على المستوى التقني نفسه. فبدل الحكي الذي هو مهمته في الرواية، توكل المؤلفة إلى هذا الجد/ الراوي، المسؤول، مهمة الكتابة القائمة على النظر لا على السماع. كأنها بذلك تدمج مسؤولية الراوي بمسؤولية المؤلف، أي تدمج الحكي بالكتابة والتدقيق. لكن في الدمج نوعاً من التواطؤ لا يخفى. فعندما يقول الراوي: «سأذهب إلى المكتبات وأحصل على المزيد من الكتب، سأتملى ما مرّ بي وسأمشي في الشوارع وأمعن في النظر وأكتب...» تردُّ الراوية أو المؤلفة: «أنت تكذب. لم تعد قادراً على المشي في الطرقات. لا رحت ولا جئت. لم تصعد سلماً إلى أعلى رف في المكتبة، ولا حملت كتاباً ضخماً ونزلت به السلم. لم تذهب إلى هنا أو هناك. أنت مقعد... ورضوى تتواطأ معك؛ تقول قطع الطريق من بيته إلى ميدان التحرير، ومن ميدان التحرير إلى ميدان مصطفى كامل...» (ص 87).

يشف الراوي عمن يختبئ خلفه، وتفصح الرواية عن مؤلفة هي التي تقول.

يسقط الستار، أو يرتفع، ليكشف لعبة الراوي: من يكتب هو من يروي، أو من يروي يتحول إلى ناظر يكتب.

يبدأ الفصل الأول من الرواية بعبارة: «كتب الناظر». كل الرواية هي ما يكتبه الراوي، وقد تركت له المؤلفة أن يختار لنفسه اسماً غير الاسم الذي اختاره له والداه وغير كنيته التي يناديه بها الناس. كأنه بذلك مختلف عن الرواة الذين يضعون قناعاً ويأتون إلى مسرح الكتابة ويمثلون دور من ينقل الحكاية، فيكونون مجرد أداة متحررة من مسؤولية ما ترويه.

راوي قطعة من أوروبا هو الناظر. في المقدمة، وقبل أن يبدأ الكتابة، يعرّفنا بنفسه، وكأنه يعرفنا بوظيفته المختلفة، فيقول:

«أنا الناظر لأن مهمتي النظر. أنقل عبر حكايتي ما نظرت إليه من نظر العين والقلب، أي ما رأيته بالبصر والبصيرة... فما أرويه ليس البصر نفسه، بل ما رأيته فأعجبني أو ساءني. أتفكر فيه وأقدره قياساً على موقعه مني وموقعي منه». (ص 18).

إنه الراوي المسؤول عن حقيقة الحكاية التي يحكيها كتابة. فما هي هذه الحكاية؟ وكيف صاغها بما يؤكدها؟ وما علاقة كل ذلك بالكتابة الروائية، بمفهوم المتخيل السردي، بالنوع وروائيته؟

يحكي الناظر عن الحي الذي ولد فيه و«المعروف الآن بوسط البلد، والذي كان اسمه حي الإسماعيلية». في هذا الحي نفسه، وفي بناية مجاورة للبناية التي ولد فيها، يجلس ليكتب، الآن، «وبعد أكثر من قرن على رحيل إسماعيل الذي أمر بإنشائه». (ص 13).

يتموضع الراوي/ الناظر في المكان والزمان. والحكاية، التي تشي بسيرة ذاتية، تبدو سيرة لهذا المكان وذاك الزمان. و «أنا» الناظر سوف يكشف عن «نا» الجماعة التي طرحت الحفيدة عليها السؤال. كأن الـ «أنا» في رواية عاشور يوضع أمام مرآة ذاته، ولكن في إطار مدينة هي القاهرة، وبلد هو مصر،

لكون الـ «أنا» في الرواية هوية، تتشكل في مسار محكوم بمجموعة من العلاقات والتفاصيل والجزئيات، تراكم وتؤول إلى حاضر هو في الرواية سؤال مطروح على حالنا: ما الذي رمانا خارج الحياة؟ أو كيف انتهينا إلى مغلوبين نحمل راية بيضاء؟

ليست قطعة من أوروبا توصيفاً لواقع تحكي حكايته أو لتاريخ تعود إليه لتسرده وتجيب عن السؤال، بل هي رواية تمشكل حكايتها فيتمشكل سردها بما يحولها إلى سؤال، وربما إلى أسئلة نشارك، نحن القراء، في طرحها على روائية سردها، على معانيه، وما يجرنا أحياناً إلى الأخذ ويغرينا بصدقيته.

يكتب الناظر أن الخديوي إسماعيل هو الذي بنى ذلك الحي الذي لم يكن، كما يقول، سوى جزء من الإنجاز المعماري الهائل «الذي شهدته القاهرة في عصر إسماعيل» والذي «لا يضاهي سوى ما شهدته المدينة [القاهرة] قبل ذلك بخمسة قرون في عهد الناصر قلاوون». (ص 14).

نقرأ ما يكتبه الناظر ونسأل: ما المشكلة أيها الناظر، وأين هو معنى الحكاية أو حقيقتها؟ هل هو في قاهرة إسماعيل الرومية، كما يسميها بعض المؤرخين، والتي نقلها إسماعيل عن الغرب، عن باريس الجديدة التي خطط أوسمان لشوارعها العريضة وميادينها المدورة وحدائقها العامة؟ أم أن المشكلة هي في قاهرة إسلامية تركها إسماعيل «مستتبة في ماضيها، قانعة به أو غارقة فيه»، متطلعاً إلى «عالم جديد» لينقل عن الغرب «الغرب الجغرافي»؟ (ص 13).

نكاد ونحن نقرأك أيها الناظر نصرخ مثلك وأنت تقرأ التاريخ: «قتلتنا يا مؤرخ». ذلك أن المدن هي تداخل حضارات، والبشر حوار ثقافات. والعالم نسيج فاقد لصفاء هويته. فأين هي المشكلة؟ لكن، لا، تقول لنا في ما أنت تتابع الكتابة وتحاور نفسك وكتابتك. ليس معنى الحكاية في البناء والهندسة والجغرافيا والتاريخ، بل في هدم يسبق البناء وفي بناء يلي الهدم. إنه في التحويل وتوظيفاته، في الديون وبيع أراضي الوطن، في الاستثمارات التي تتم

على حساب المواطن والهوية، وفي رؤوس الأموال ومصادرها المشبوهة ومقاصدها الذاهبة بنا إلى ما آل إليه حالنا... في التفرنج لا في التناقض، وفي المنظمات التي أغفلنا حقيقتها.

المشكلة هي في المسار، في التفاصيل والجزئيات، وفي كتابة أدبية لا تعيد اللحمة إلى الفجوات بل تتركنا نغرق في عتمة جهلنا أو تواطئنا أو جرينا وراء من يعلن موت المؤلف ونهاية التاريخ.

في المسار، تعود بنا الرواية إلى ما قبل إسماعيل؛ فإسماعيل بنى ولم يهدم. إذاً علينا أن نعود إلى جده الذي كان أول من أعد الأهالي لمشهد التدمير، «تدمير المباني الأثرية لفتح سكة جديدة... مشهد المعاول والمهدات والجرافات وهي تقتلع بيوتاً ومساجد وأسبلة وأشجاراً وأبواباً ومشربيات وقبوراً أيضاً...» (ص 13) وليس ذلك مجرد حكي أو سرد تخييلي يرويه الراوي، وإنما هو كتابة موثقة مبنية على معلومات مأخوذة من كتب قرأها الناظر وقارن بين أقوالها. وهي معلوات تؤكدها رسائل توفّر عليها، وتسندها تواريخ وأرقام وأسماء. ففي الرسائل التي كتبها بنجامين دزرائيلي لأخته في الفترة من عام 1873 حتى وفاته في عام 1881 (1600 رسالة)، مثلاً، نتعرف إلى حقيقة حكاية التدمير والبناء.

يقرأ الناظر المسار، ومن اللحمة التي تردم الفجوات تولد المعرفة. أجزاء وتفاصيل ومعلومات تنسج عالم الرواية، مثل قطع من «البازل» تركيبها يغطي أكثر من قرن لا يتوالى زمن سنواته وإنما يتشكل صوراً وحكايات تتداخل وتتعاضد على قاعدة المعنى وحقيقته، لتنتهي إلى تكوين عالم يكاد يشبه في هيئته عالم المنمنمات الزخرفية. إنه عالم تزخرفه المعرفة! معرفة تبدو عاجزة عن تغييره، ربما لأن أوانها فات أو لأن المعنيين بها لا يكترثون.

ندخل أكثر في التفاصيل: بنجامين دزرائيلي هو الذي اشترى أسهم خديوي مصر في قناة السويس لإنجلترا، أو قل إن خديوي مصر هو الذي باع أسهمه

لها بسبب مديونية الحكومة المصرية لشركة قناة السويس. والبارون لايونيل ناثان ماير دي روتشيلد هو الذي وفر المال لصديقه دزرائيلي.

نسأل: هل كان الخديوي يعرف هوية الوسيط ومقاصده ومعنى أن يأخذ المال ليعود فيدفعه مسدّداً ديونه؟ وما دلالة الحلقة المفقودة بين من يدفع ومن يأخذ؟

تقول الرواية إن البارون أعلاه هو واحد من روتشيلدات خمسة، وإن منهم روتشيلد بلفور، حفيد روتشيلد قناة السويس. إذاك ينكشف المعنى من البحث والتدقيق الذي يقوم به الناظر (والمؤلفة من خلفه) وتُضاء حقيقة: جميعهم يهود، أثرياء، أجانب، يشترون منذ أيام الجد الأكبر، يموّل بعضهم بعضاً، يتملّكون ويسيطرون.. ويتحكّمون في المسار.

لكن هؤلاء اليهود، كما تستدرك الرواية، ليسوا «أبناء حارات اليهود المحليين الذين لا يعرفون سوى العربية» بل «جاءوا مع موج البحر» و «يتحدثون الإيطالية والفرنسية واللاتينية أو الروسية والألمانية واليديش، فترفعهم اللغة وأصولهم فوق المحليين من أصل البلد وتربطهم بأسيادها الأجانب». (ص 60) ولا هم مثل إدي صالح، اليهودي الذي سافر إلى فرنسا وبعدها إلى إسرائيل، ثم كتب إلى صديقه الجد يقول له: «مشروع دولة اليهود والحركة الصهيونية التي غذته كان نكبة مركبة، سرقت من الفلسطينيين أرضهم، واقتلعت اليهود من أوطانهم، وسفكت دماء كثيرة، دم العرب ودم اليهود». (ص 129).

ربما كان إسماعيل وحكام مصر آنذاك، نقول نحن القراء، لا يميزون، كما تميز المؤلفة اليوم، بين يهودي ويهودي، بين أجنبي ومحلي، بين مستثمر يدعم الحركات الصهيونية بأمواله وآخر يستثمر من أجل مصر. لكن الرواية تخبرنا بأن إسماعيل كان وقتها يجلس منتشياً «في المقصورة الخديوية ليلة افتتاح دار الأوبرا (عام 1871)، يشاهد أوبرا عايدة. قائد الأوركسترا والمغني والمغنية والممثلون والعازفون من أوروبا، والمصريون يقومون بأدوار الكومبارس وعزف الطبول»، (ص 151). كان اسماعيل، إذاً يتواطأ، أو كان غير مكترث أن يكون المصريون مجرد كومبارس!

تفصيل آخر يجيب عن سؤال المآل ومسؤولية الأجداد: ففي 25 يونيو 1898 يُوقّع خديوي مصر عباس حلمي «ديكريتو» بإنشاء بنك، هو البنك الأهلي.

عظيم. بنك أهلي، أي مصري. ما المشكل، نسأل، نحن القراء، الرواية والراوي الناظر؟ أو ما هي حكاية هذا البنك التي جعلت الجد يأتي بها إلى روايته؟

إنه التواطؤ مع الذات، أو الجهل، أو السقوط في هوة المعرفة بعد ضياع الحقيقة. فالرواية تقول: لم يكن الجد يوم كان الناظر ولداً، ولا والده الذي كان يعمل في هذا البنك، بل ولا أفراد العائلة كلها، يعلمون من شأن البنك وأهليته سوى تلك الورقة النقدية، الجنيه، المكتوب عليها فوق صورة لتمثال فرعوني بالإنكليزية والعربية: «البنك الأهلي المصري» National Bank of Egypt. «لم يكونوا يعرفون أن أوراق النقد التي كان يصدرها البنك كانت مجرد أوراق، وأن هويتها المصرية مجرد حروف تطبع في بريطانيا. لقد كانت 50% من رأسمال البنك وملكيته هي ملك السيد كاسل كناثان روتشيلد (وهو يهودي ألماني) الذي مثّل الجانب البريطاني، والـ 50% الباقية هي لمصر، لكن ممثلة بثلاثة أشخاص هم: يهوديان وفد جدهما من تريستا في جنوب أوروبا وهما الأخوان سوارس، ويوناني هو كونستنتين سلفاجوس.

مشاعر الاعتزاز التي كان يشعر بها الولد بوالده الذي كان يعمل في بنك يعتبره جزءاً من هويته تتحول إلى سخرية ومهانة نستشعرها، نحن القراء، ولا تفصح عنها الرواية... وبخاصة عندما يتابع الناظر إيغاله في البحث والمعرفة فيكتشف أن كاسل كان صديقاً شخصياً للخديوي عباس حلمي، وأنه مقابل قرضٍ، سمح له، لـ كاسل، باستغلال آلاف الأفدنة من أراضي الصعيد (ص 57) بعد أن كانت الحكومة المصرية قد باعت «أراضي الدائرة السنية» إلى مجموعة من المستثمرين الأجانب برئاسة السيد كاسل نفسه.

لقد كانت تلك مجرد بداية تجذر النفوذ المالي اليهودي، الأجنبي، أو المحليّ المرتبط بالأجنبي، والمشتغل سياسياً على دعم منظمات صهيونية تؤيد

وعد بلفور و «إعادة إنشاء فلسطين كوطن قومي للشعب اليهودي». فقد كان ثمة عشراتٌ من الجمعيات والمنظمات الصهيونية التي نشأت في المدن المصرية بين 1897 و1914، أولها «باركوجيا» وآخرها «أبناء هرتزل»، تسعى إلى التوحد وتعمل على جعل مصر مركزاً لنشر الكتابات الداعية إلى الصهيونية الموجهة إلى يهود الشرق. هذا ما قرأه الناظر/ الجد في الرسائل والتقارير التي جمعها لانداو في كتابه «عن اليهود في مصر في القرن التاسع عشر». (ص 133).

ربما تأخرت القراءة المعرفية هذه. وربما جاء من يشك في صحتها أو في دقتها ليقول إن كل سرد قابل للتأويل، وإن كل تأويل يضع الحقيقة على مستوى نسبيتها، وإن الخطاب مجموعة معانٍ لا مجموعة حقائق. وقد يرى أن ما تقوله رواية رضوى عاشور ينتمي إلى «الإيديولوجيا»، وأن كل إيديولوجيا موضع شك من إيديولوجيا أخرى تنقدها.

لكن أي شك يمكن أن يطول الواقع أو جغرافيا المكان وهويته؟ تجيب الرواية: الهدم والبناء، التوظيف وتفاصيل الاستخدام اليومي؛ ما يصوغ أحياء القاهرة ومعاني عمرانها وشبكة النسيج الاجتماعي التي يعاينها الناظر، ومن خلفه المؤلفة.

فلئن كان البنك الأهلي تفصيلاً له حجم العلامة الكبرى في مسار البلد التاريخي ـ الاجتماعي، فإن مثلث ميدان سليمان باشا تفصيل لجزئيات يعاينها الناظر ليرى ما لا يُرى بسهولة. إذ ثمة ثلاثة أسماء تتقاسم هذا المثلث العمراني عبر عملية هدمٍ وبناءٍ وتحويل لعمران عليه أن يماشي «حداثة» العصر ويؤمن الشروط «الأفضل» للاستثمار الأجنبي والربح الخارجي.

ـ السيد شارل بهلر، السويسري الناطق بالفرنسية، ومعه ينتقل «المثلث من قطعة من إنجلترا إلى قطعة من فرنسا». (ص 71).

ـ السيد جياكومو جروبي، وهو «سويسري آخر وصل مصر في الثمانينيات من القرن التاسع عشر»، وجاء من المنطقة الإيطالية من سويسرا. أنشأ مطعماً ومتجراً ومقهى، وهي عبارة عن مشروع ثقافي «يرسي ذوقاً وتقاليد». (ص 71 ـ 73).

ـ السيد يعقوب قطاوي، وقد امتلك أراضي وشركات وعقارات، توفي عام 1883، وترك أولاداً وبنات تزوجن من أبناء أكبر العائلات اليهودية في مصر و «خلّفن أحفاداً يحملون أسماء منشّه وموصيري وسوارس ورولو ومرزاحي...»، وصار منهم من صار وزيراً أو عضواً في المجلس التشريعي أو البرلمان ومجلس الشيوخ، أو مديراً للبنك الأهلي، أو من مؤسسي بنك مصر...» (ص 67).

منذ ذلك التاريخ يحكمنا الأجانب اليهود أو اليهود الأجانب، كما نستنتج ونحن نتابع القراءة. والمآل تتبلور أسبابه: فقد ارتبطت ذرية قطاوي بمصر وحكامها، وكان منهم من يكتب رسائل الملك، ومنهم مستشاره المالي. (ص 68) وكان المحامي أهارون اليكسندر، الذي تزوج حفيدة يعقوب قطاوي، يقدّم الدعم لأصدقائه ويستضيفهم في بيته؛ ومنهم صديقه وايزمن، «وضابط الاستخبارات الإنجليزي الشاب أوبري إيبان» الذي سيعرف «باسم آبا إيبان وهو يرفع علم إسرائيل في الأمم المتحدة بعد إعلان الدولة التي سيتولى وزارة خارجيتها لاحقاً». (ص 69).

كانت أوصال القاهرة تتقطع وتتواصل بهذه الأموال، وبما لأصحابها من نفوذ يُفضي إلى هيمنة الآخر على مصائر البلد وأهله. فثمة يهود، أجانب، إخوة في العائلة، وإخوة في الغايات، كُثر، نذكر ممن تذكرهم الرواية؛ «الإخوة سوارس، والإخوة شيكوريل، والإخوة قطاوي، وغيرهم من العائلات اليهودية المتنفذة في مصر: موصيري ورولو وليفي مزراحي.» وثمة بنوك: «البنك الأهلي، وبنك الرهونات، والبنك العقاري المصري، والبنك التجاري المصري والبنك الزراعي المصري...» وخطوط طرق: «خط سكة حديد حلوان، وخط سكة حديد الدلتا...» لا يعرف الناس إلى أين تؤدي بهم، وشركات: «شركة قنا ـ أسوان للسكة الحديد، وشركة المعادي، وشركة الملح والصودا، وشركة مصر للزراعة...» كلها ملك ليهودٍ أجانب أو لأجانب يهود.

سيرة ذاتية هي رواية قطعة من أوروبا: ذات المدينة، تاريخها ومجتمعها وأمكنتها. إنها سيرة الهدم والبناء، ونفوذ الخارج من الداخل.. من التفاصيل والجزئيات، مما لا يُرى أو لا يحسب له حساب، فيتراكم ويؤول إلى ما يفاجيء بهوله وعمق مأساته.

مسيرة تستدعي سِيَراً أخرى لأشخاص ومؤسسات ومنظمات وأماكن، كي تكشف عن معنى غرق الذات في الآخر المحدد بمقاصده لا بدينه وعرقه. وهذه المقاصد هي هوية سياسية قوامها المال والربح والاستثمار، ومآلها وطن عرقي ديني لليهود ارتبط إنشاؤه بما آل إليه حال الأحفاد وحال مدينة استبيحت للحريق.

«أريد أن أعرف لأحكي بدقة عن نفسي وعن طفولتي وعن يوم الحريق»، يقول الناظر (ص 172)، ويقصد حريق القاهرة يوم 26 يناير 1952. «كان أبي حاسماً في اتهام الإنكليز بتدبير حرائق ذلك اليوم في وسط المدينة»، لكنه يتوقف عند قول أبيه ولا يأخذ به مباشرة بل يعود إلى التاريخ والمؤرخين، فيلاحظ عدم ربط المؤرخين المحدثين بين حريق القاهرة وحرب فلسطين. يبحث عن أدلة، فيجد أن حريق القاهرة طال مجموعاتٍ أساسية مثل «بنوك ومتاجر ومحلات تخص الإنكليز وبعض الأوروبيين؛ متاجر أثرياء اليهود». (ص 176 ـ 177) يعود إلى رسالة صديقه اليهودي إدي صالح، فيقترب من الحقيقة التي يرجحها هذا، وهي أن الانفجارات التي أحرقت محلاتٍ ليهود في مصر ولم تمس المعبد اليهودي هي من تدبير عناصر الموساد النشطين الذين «يعملون تحت غطاء شركات سياحية تسهل لليهود السفر إلى جنوا أو مارسيليا ومنها إلى معسكرات ينتقلون بعدها إلى إسرائيل». (ص 178 ـ 179).

تبدو الآلة التي تنفذ كل هذا هائلة في عين الناظر. فيعترف بعجزه عن الإحاطة بها. لكنه يتبصر في المسار، بين ما حدث في مصر وما يحدث في فلسطين. الربط ممكن بين «مصادر القهر هنا وهناك»: بين مظاهرات نوفمبر فجر 1945 وديسمبر 1947 ويناير 1952 (حريق القاهرة)، وبين مصادر الغضب في

الشارع المصري وفلسطين. ثمة رجلان يديران المشهد، هما شارون ووزيرٌ في حكومته، وخلفهما على الجدار صورتان معلقتان لـ بن جوريون وهرتزل (ص 186 ـ 187).

التفاصيل كثيرة، تحفل بها رواية رضوى عاشور كي تقرأ المسار. والمسار، كما تقرأه بعين الناظر، يبدو متداخلاً معقداً. تتقاطع فيه المسؤوليات، ويُضيء الحاضر الماضي، أو يُقرأ الحاضر في قراءة الماضي. تتسع حدود الحاضر، وتمس الرواية زمن العولمة. تبدو الأزمنة بلا مسافة: ضراوة النار في قلب القاهرة الرومية صباح يوم سبت تبدو على تماس بضراوتها «في برجين ومجمع حربي في قارة أخرى صباح يوم ثلاثاء». (ص 203).

تُختزَل المسافة المكانية/ الزمانية. كان اللهب يمتد عبر الأزمنة والأمكنة ولا نراه، ربما لأننا لا نحسن قراءة التاريخ.

يدرك الناظر، بعد ما وصل إليه من معرفة، أن التاريخ مرجع هام وضروري للحكاية، وأنه عندما قال، في بداية حكايته، «قتلتني يا مؤرخ»، تجنّى على أستاذه الرافعي وكتابه. **لكنه الخوف من هول الآلة، من زمنها الذي لا ينتهي.** خوف يداهم الناظر، يمتد ويتحول إلى عواء، مثل كلب في العاصفة. «أعوي»، يقول. ويبرز السؤال الذي يطرحه على نفسه، بصفته يكتب: «كيف أكتب؟ هل يجوز أن تكون الكتابة عواء؟» (ص 204).

بسؤال عن معنى الكتابة ومفهومها تقارب الرواية صفحاتها الأخيرة، وكانت قد بدأت بسؤال مثيل ولو مضمر. إنها، إذن، نهاية تحيل على بداية، وبداية تفضي إلى نهاية. كأن مسار النار حلقة تنغلق نهايتها على بدايتها. تنغلق لأننا لم نكسرها في لحظة من استدارة زمنها على ذاته. لم نقرأ مآل النار يوم حريق القاهرة. ويوم حريق البرجين لم نسأل: ما العلاقة بين الحريقين؟

عن المعرفة تطرح الرواية أسئلتها. وهي معرفة لا تكفي وحدها لكتابة رواية، لكنها ضرورية لسؤال تطرحه الرواية على الكتابة: كيف نكتب؟

قطعة من أوروبا هي، في مسعى المؤلفة، مشروع جواب. فلقد كتبت رضوى عاشور رواية أضمرت فيها دعوة إلى الاهتمام بالحكاية، حكايتنا. وقادها اهتمامها بهذه الحكاية إلى ممارسة كتابة الاختلاف البنائي للنوع الأدبي الروائي. ولم يكن دافع الاختلاف شكلياً، بل هو مرتبط بمادة الكتابة نفسها، بالمرجع، بموضوع الكتابة أو حكايتها.

كتبت رضوى عاشور رواية لحكاية نقبت عن أحداثها وأشخاصها، ونظرت في أحوال أمكنتهم وأزمنتهم. فجاءت متوهجة بحرارة المعرفة والصدق، تدق أذن القراءة بإيقاع جملها الحاد، وتشغل الخيال بتركيب مقاطعها وبناء فضاءات عالمها الراكض بنا بين أزمنته المتعددة، وأناسه الكثر، وزوايا الأمكنة وهي ترتسم وتكتسب بطاقة مفصلة بهويتها.

المعرفة بتاريخية الواقع ومجتمعيته وسياساته ركيزة في رواية رضوى عاشور، ركيزة واعية أرادتها المؤلفة كما يبدو لي، ولكنها سعت كي لا تكون على حساب فنية الرواية ومتعة قراءتها. هكذا كانت تنكسر حدة المعرفة بما يطرحه الناظر على نفسه من أسئلة تخلخل أحياناً يقينيته، فندخل ونشارك في التأويل: التأويل المحاور المتعامل مع اللغة في جانبها الإحالي الذي يحفظ للمعنى قوة الحقيقة... والتأويل الذي يحملنا على المشاركة في ما يمكن أن يتكشف عنه زمن تهجس به الحفيدة شهرزاد بعد أن وصل الجد إلى عجزه.

هكذا يترك الناظر (المؤلفة) لشهرزاد، للأحفاد، متابعة البحث مشفوعاً بإشراقة أمل، وبرغبة في الإفادة من حداثة تعين ولا تعوق: موقع على الشبكة يُيسّر تَحصيل المعرفة، وكتابة على الكومبيوتر تُسهّل ترتيب الأوراق ونشرها.

فالحكاية لم تنته.

للمؤلفة

كتب

- «أمين الريحاني، رحّالة العرب»، بيت الحكمة، 1970. (نافد)
- «قاسم أمين: إصلاح قوامه المرأة»، بيت الحكمة، 1970. (نافد)
- «ممارسات في النقد الأدبي»، دار الفارابي 1974. (نافد)
- «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان»، دار الفارابي، 1979، 1988. (نافد)
- «في معرفة النص»، دار الآفاق الجديدة، 1983، 1985، 1986، دار الآداب 1998.
- «الراوي: الموقع والشكل»، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986. ط2، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، [الفائزون 7] الإمارات العربية المتحدة، 2006.
- «في القول الشعري»، توبقال، المغرب، ط1، 1987. ط2 دار الفارابي، بيروت، 2008.
- «تقنيات السرد الروائي»، الفارابي، 1990، 1999، 2010.
- «الكتابة: تحوّل في التحوّل/ مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية»، دار الآداب، 1993.
- «فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب»، دار الآداب، 1998.

- «في النفاق الاسرائيلي/ قراءة في المشهد والخطاب»، دار الفارابي، 2003.
- «في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية»، دار الفارابي، 2005.

دراسات، في كتب جماعية:

- النقد الأدبي والثقافة الوطنية (في كتاب: «الثقافة الوطنية في لبنان»، دار الطليعة، 1977).
- إشكالية الشعر العربي الحديث في لبنان (في كتاب: «قضايا الثقافة والديموقراطية»/ مداخلات المؤتمر الأول للكّتاب اللبنانيين، دار العلم للملايين، 1980).
- حسين مروة والمنهج الواقعي في النقد الأدبي (في كتاب: «حسين مروة: شهادات في فكره ونضاله»، دار الفارابي، 1981).

المحتويات

المقدمة ____ 7

الفصل الأول:
المرجعي وفنيته الروائية

I ـ المرجعي المهمش ____ 15

تنظير بختين وثقافة المهمّش ____ 15

الحوارية اللغوية ____ 28

II ـ المرجعي المدمَّر ____ 31

تمهيد ____ 31

عن علاقة السرد بالمسرود في رواية الحرب اللبنانية ____ 35

زمن السرد ____ 41

بنية الشخصية الروائية وهويتها ____ 44

الفصل الثاني:
دلالات المرجعي في العالم المتخيَّل وبنيته الفنية

I ـ الثورة الناصريّة ودلالاتها في رواية ميرامار ____ 53

السؤال المضمر ـــــــــــــ 54
الجواب المضمر في الشخصيّة المزدوجة ـــــــــــــ 56
التناقض المأزقيّ والاستبدال الطبقيّ ـــــــــــــ 57
حركة التكرار والتوسّع في بناء المجال المعرفي ـــــــــــــ 59
التكرار يكشف علاقة الشخصيات بزهرة ـــــــــــــ 63
من السياسة إلى الأخلاق ـــــــــــــ 65
التقنية والتوظيف ـــــــــــــ 68
الالتباس أثر فنّي لواقع مرجعي ـــــــــــــ 69
الحل التقني والسؤال الغائب ـــــــــــــ 70
الالتباس: الظاهرة والتفسير ـــــــــــــ 71
II ـ المسألة الطائفية في الرواية اللبنانية الدلالة في تحولاتها التاريخيّة ـــــــــــــ 74
تمهيد ـــــــــــــ 74
رواية ما قبل الحرب ـــــــــــــ 80
روايات اللبنانيين عن الحرب ـــــــــــــ 86
III ـ القضية الفلسطينية في الرواية العربية
الدلالة واختلافها في المنظور التأليفي ـــــــــــــ 92
توضيح ـــــــــــــ 92
1 ـ من الصرع إلى الصراع ـــــــــــــ 93
2 ـ من نقد الذات إلى حوار الآخر ـــــــــــــ 98
3 ـ من تأثيم الذات إلى موت القضية ـــــــــــــ 102

4 ـ موت القضية وعبورها إلى الحياة: الذاكرة وأثرها ـــــــــــ 105
5 ـ ديناميّة السرد: ذاكرة ولكن بلا أثر في الصراع ـــــــــــ 110
الروايات التي تناولتها الدراسة ـــــــــــ 113

الفصل الثالث:
العنف وأثره في عالم الرواية المتخيل

تمهيد ـــــــــــ 117
حجر الضحك ـــــــــــ 118
مريم الحكايا ـــــــــــ 123

الفصل الرابع:
«الأدب النسائي»

I ـ إشكالية «الأدب النسائي» في العالم العربي منهجيّاً ـــــــــــ 137
المصطلح وإشكاليته ـــــــــــ 137
«النسائي» في خطاب المرأة العربية الأدبي ـــــــــــ 146
II ـ الذكورة والأنوثة في سرد المرأة الأردنية ـــــــــــ 152
الثنائية ـــــــــــ 155

الفصل الخامس:
الجسد في رواية يكتبها رجل

I ـ مفهوم الجسد في أعمال غالب هلسا الروائية ـــــــــــ 171

II ـ شهادة: قول على القول ـــــ 182

الفصل السادس:
السيرة الذاتية الروائية

I ـ المعرفة بين الحقيقي والحقيقة في السيرة الذاتية
أو/و في السيرة الذاتية الروائية ـــــ 191
1 ـ المعرفة وسرد السيرة ـــــ 191
2 ـ السيرة والقراءة/ التأويل ـــــ 194
3 ـ السيرة الروائية والبوح بالحقيقي ـــــ 197
4 ـ المعرفة وإشكالية الحقيقي المناط بالفني ـــــ 197
5 ـ الوسائل السردية الداعمة لحقيقة المعرفة ـــــ 199
II ـ علاقة الـ «الأنا» بذاته وبـ «الآخر» ـــــ 203
III ـ صورة الأب في الرواية العربية ـــــ 217
IV ـ صورة الأم ـــــ 225

الفصل السابع:
الذات الأنثوية

I ـ ولع لا يخشى الألم وحضور أقوى من الرفض والقبول ـــــ 233
II ـ «فردوس» كأنها الرواية كلها ـــــ 243
بين زينب وفردوس وياسمين والعسراء ـــــ 243
الباب والشباك ـــــ 248

الفصل الثامن:
الرواية والمستقبل

I ـ الرواية العربية وآفاق المستقبل سؤال عن روائية المرجعي ـــــــــ 257

تمهيد ـــــــــ 257

II ـ ذاكرة الزمن وإيقاع الحياة ـــــــــ 268

1 ـ دراسة للمشروع الروائي لربيع جابر ـــــــــ 268

2 ـ دراسة للمشروع الروائي لربيع جابر ـــــــــ 285

III ـ سؤال الرواية والتاريخ في رواية «قطعة من أوروبا» ـــــــــ 296

للمؤلفة ـــــــــ 311

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

يعالج هذا الكتاب إشكاليّة العلاقة بين المتخيَّل الروائي وبين ما تسمّيه المؤلّفة، اصطلاحاً، المرجَع الحيّ.

هكذا تقرأ الروايةَ العربيّة، وتطرح عليها أسئلتَها. تضيءُ مسارَها التاريخي . الفنّي. تُبرزُ ما تميّزت به في بناها ودلالاتها. تستكشف المضمَر وما يشي بمستقبلِ هذه الرواية.

د. يمنى العيد

- كاتبة وناقدة لبنانية، عملت في مجال التعليم الثانوي والجامعي.
- نالت شهادة الدكتوراه في الدراسات الإسلامية من جامعة السوربون، باريس الرابعة، عام 1977.
- أستاذة في كلية الآداب، قسم اللغة العربية، في الجامعة اللبنانية (1977- 1999).
- نالت جائزة "مؤسسة العويس الثقافية" لعام 1992-1993.
- أستاذة زائرة في جامعة السوربون، في باريس، 1996.
- أستاذة زائرة في جامعة صنعاء، في اليمن، لأكثر من مرّة.

ISBN 978-9953-71-605-3
9 789953 716053